



Владимир Мартынов

Автоархеология
(1978-1998)

Классика-XXI

Москва

2012

«И выйдя, Иисус шел от храма; и приступили ученики Его, чтобы показать Ему здания Храма. Иисус же сказал им: «Видите ли все это? Истинно говорю вам: не останется здесь камня на камне; все будет разрушено». За этими скупыми словами Евангелия скрывается напряженная и даже драматическая ситуация, но, для того чтобы понять, чего ради ученики вдруг стали показывать Иисусу здания Храма, нужно вспомнить о событиях, происходящих двумя днями раньше. А двумя днями раньше Иисус, сидя на осле, въезжал в Иерусалим, и это воспринималось как исполнение древнего пророчества, что особо акцентируется словами евангелиста: «Дасбудется реченное через пророка, который говорит: се, Царь твой грядет к тебе кроткий, сидя на ослице и молодом осле, сыне подъяремной». Множество людей вышло встречать его. Одни подстилали свои одежды под копыта осла, на котором восседал Иисус, а другие размахивали пальмовыми ветвями и восклицали: «Осанна Сыну Давидову! Благословен грядущий во имя Господне!» А еще раньше мать Иоанна и Иакова обратилась к Иисусу с такой просьбой: «Скажи, чтобы сии два сына мои сели у Тебя один по правую сторону, а другой по левую в Царстве Твоем». И все это недвусмысленно свидетельствует о том, что ученики Иисуса были абсолютно уверены в наискорейшем земном прославлении их Учителя. Они совершенно искренне полагали, что вхождение в Иерусалим есть не что иное, как последний шаг на пути к триумфальному апофеозу Христа, и уж совсем близок тот момент, когда и народ и священноначальники признают в Иисусе Царя Иудейского, а сами ученики воссядут по правую и левую стороны от Его трона, как это можно увидеть на фресках, иконах и картинах, изображающих Страшный Суд. Когда же Иисус начал изгонять торгующих из Храма и исцелять хромых и слепых, то стало казаться, что этот момент совсем уже почти настал, но тут первосвященники и старейшины народа приступили к Нему с вопросом: «Какою властью Ты это делаешь?» — и это было только начало, ибо дальше взаимоотношения с первосвященниками становились все хуже и хуже, пока дело не закончилось форменным скандалом и полным разрывом, вынудившим Иисуса произнести роковые слова: «Се остается дом ваш пуст» — после чего Он вышел из Храма и пошел прочь.

Можно представить себе смятение, растерянность и разочарование учеников, которые ожидали увидеть царственный триумф своего Учителя, а вместо этого оказались свидетелями полного краха своих чаяний. Именно в этот момент они и приступили к Иисусу со словами: «Учитель, посмотри, какие великие здания, какие великие камни! Неужели же они недостойны того, чтобы Ты царствовал здесь?», в ответ на что и прозвучали пророческие слова: «Видите ли все это? Истинно говорю вам: не останется здесь камня на камне. Все будет разрушено». Это пророчество исполнилось в 70 году нашей эры, когда император Тит разрушил Иерусалим и сровнял с землей храм Соломона, но в тот момент, когда ученики показывали Иисусу здания Храма, все было наполнено таким незыблемым величием, что просто невозможно было поверить в то, что когда-нибудь эти грандиозные сооружения будут разрушены и перестанут существовать. Вот почему ученики находились в страшном смятении и в страшной растерянности, но, несмотря на свои смятенные чувства, они все же вверили свои сердца Иисусу и последовали за Ним, уходя прочь от величественных и незыблемых зданий иерусалимского Храма.

Подобная ситуация, в которой возникает дилемма между кажущейся незыблемой величественностью привычного и возможностью покинуть эту незыблемость ради некоего неясного обетования, переживалась, переживается и будет переживаться, по всей видимости, многими еще не раз. Что же касается меня, то мне довелось пережить некую схожую ситуацию в конце 1970-х годов, но, если в Евангелии речь шла об исходе из Храма Ветхого Завета и вступлении на путь Нового Завета, то в моем случае речь должна была идти об исходе из пространства культуры в пространство Церкви. Пространство культуры было моим домом. Домом, в котором я жил. Причем это пространство было не просто домом, но великим домом, домом, наполненным великими именами, великими свершениями, великими ожиданиями и великими задачами. И вот в какой-то момент я почувствовал, что в этом доме что-то переменялось. Я ощутил в нем какую-то внутреннюю опустошенность, какую-то недостаточность и даже неполноценность. Именно в этот момент слова Христа: «Се оставляется вам дом ваш пуст. Ибо сказываю вам: не увидите Меня отныне, доколе не воскликните: «Благословен грядый во имя Господне!»» — обрели для меня живой конкретный смысл. Я вдруг понял, что они обращены лично ко мне и что они

указывают мне на то, что пространство культуры, то есть дом, в котором я жил, на поверку оказался пустым домом, ибо его уже давным-давно покинул Христос. И тогда передо мной возникла дилемма: или оставаться в этом пустом величественном доме, или, невзирая на все это видимое величие, покинуть его и последовать за Христом туда, где возглашаются слова: «Благословен грядый во имя Господне!» А поскольку эти слова ежедневно возглашаются в церкви во время Божественной Литургии, то выходило, что мне нужно покинуть пространство культуры и попробовать проникнуть в пространство Церкви. Мне нужно было эмигрировать из культуры в Церковь, и в 1978 году я принял решение стать таким эмигрантом.

Вообще, слово «эмиграция» стало, наверное, ключевым словом для 1970-х годов в Советском Союзе. Уезжали и убегали все, кто мог, а иных выпроваживали насильно. В 1973 году в Бельгию сбежал мой ближайший друг Валерий Афанасьев. Другой мой близкий друг — Геннадий Осьмёркин, с которым мы разделяли ежевечерние трапезы, уехал на «законных основаниях», фиктивно женившись на еврейке. Уехал Алик Рабинович, с которым мы практически одновременно выходили на проблемы репетитивной техники и минимализма. Уехал Андрей Волконский, с которым у меня не было никаких точек соприкосновения, но отъезд которого оставил после себя ощущение зияющей пустоты. Вообще-то, всех тех, кто уехал, кто убежал и кого выпроводили насильно, вряд ли и перечислишь. Откровенно говоря, меня самого нередко посещали мысли об эмиграции. Так, в начале 1970-х годов я неоднократно поговаривал о том, что свое тридцатилетие буду справлять за пределами нашего благословенного Отечества. К счастью, Бог не дал осуществиться этим замыслам, и я не стал эмигрантом в общепринятом смысле этого слова, хотя моя эмиграция оказалась гораздо радикальнее и фундаментальнее эмиграции всех вышеперечисленных людей. Ведь если все они всего лишь меняли географическое местоположение и заменяли одни культурные декорации другими, то я эмигрировал из пространства культуры в принципиально иное пространство: я эмигрировал в пространство Церкви, а эмиграция подобного рода чревата, конечно же, гораздо более глубокими последствиями, чем эмиграция, предполагающая улучшение жизненных условий и обретение свободы творчества.

Но для того чтобы совершить такой шаг и отважиться на эмиграцию подобного рода, нужна была решимость, и к обретению этой решимости меня вел длинный и далеко не всегда прямой путь. Не могу утверждать, что я жил и возрастал в какой-то принципиально атеистической среде, но о чем можно говорить точно, так это о том, что это была абсолютно религиозно индифферентная среда, и уж тем более среда, совершенно невоцерковленная.

Только одна тетя Зина регулярно ходила в церковь, исповедовалась и причащалась, о чем иногда и рассказывала, придя домой, — впрочем, это не вызывало никакого отклика со стороны остальных членов семейства. В этом отношении крайне показательна наша обширная библиотека, располагающаяся в многочисленных книжных шкафах в квартире на Новослободской улице. В этой библиотеке, основание которой заложил мой дедушка, большой книголюб, было огромное количество книг по истории, философии, изобразительному искусству и архитектуре, естественным наукам и географии. Конечно же, в максимально возможном объеме была представлена и художественная литература, и поэзия. А кроме того, было несчетное количество дореволюционных русских, немецких и английских иллюстрированных журналов, была и Энциклопедия Брокгауза, и Большая советская энциклопедия, и дореволюционная десятитомная детская энциклопедия — я уж не говорю об альбомах по искусству, книгах по музыке и нотах. Было и многое другое, не было только одного — не было ни Библии, ни Евангелия, хотя Ренан и толстовское «Четвероевангелие» стояли на видном месте. И мне кажется, что эта ситуация достаточно характерна не только для того поколения интеллигенции, к которому принадлежали мои родители, но также и для того поколения, к которому принадлежали мой дедушка и моя бабушка, ибо их сознательная молодость пришлась на конец XIX — начало XX века, то есть на время, когда, несмотря на все религиозно-философские собрания и на расцвет русской религиозной философии вообще, отход от ортодоксальной церковности набирал все более ощутимые обороты, и мне, очевидно, не оставалось ничего другого, как наследовать эту тенденцию и нести на себе ее печать.

Дело несколько менялось, когда на лето мы переезжали в Звенигород. Здесь практически в каждом доме, сдаваемом под дачу, в красном углу висели иконы, и, хотя хозяева дач не отличались видимым благочестием и, скорее всего, вообще не ходили в церковь, на каждый двенадцатый праздник они зажигали перед иконами лампадки, которые начинали таинственно мерцать в комнатном полумраке. Летом в Звенигороде, в отличие от Москвы, можно было реально ощутить связь жизни с ритмом церковного календаря. Так, здесь совершенно очевидным становился тот факт, что «Петр и Павел день убавил», что в день пророка Илии этот пророк разъезжает по небу на колеснице, ибо каждое лето в этот самый день разражалась гроза, и раскаты грома воспринимались мной именно как грохот этой самой колесницы. Еще все с трепетом ожидали Самсонова дня, ибо какой погода была на Самсона, такой же она должна была оставаться и на протяжении следующих сорока дней. А Яблочный Спас свидетельствовал о том, что лето подходит к концу и что пора собираться в Москву. Каждый субботний вечер колокол храма Успения на Городке, слышимый во всем Звенигороде, возвещал о начале всенощной, и тетя Груша, помогавшая нам по хозяйству, шла на службу. Именно в этом храме меня и крестили в 1951 году по инициативе тети Зины и бабушки, с молчаливого согласия родителей, которые просто сделали вид, что они «не в курсе». Не знаю, было ли это простым совпадением, только сразу после крещения я заметил, что у меня прекратились частые ночные кошмары, от которых я просыпался, звал маму и не мог заснуть дальше, если не держался за ее руку. Быть может, они прошли под воздействием приступов какой-то детской набожности, начавших накатываться на меня после крещения и первого причастия, вкус которого я помню и по сей день. Каждый вечер перед сном я снимал с себя крестик, вешал его на спинку кровати перед собой и, осыпая его поцелуями, начинал креститься, после чего снова надевал крестик на себя и спокойно засыпал. Эти приступы набожности явно настораживали маму, и вскоре она мягко прекратила все это, забрав у меня крестик, положив его в специальную коробочку и сказав, что я всегда могу брать эту коробочку и смотреть на крестик, но носить его не надо. Сейчас я думаю, что ввиду недалекой перспективы моего неизбежного соприкосновения с реалиями советской сталинской школы эти действия мамы были вполне оправданны. Но, может быть, это было даже и излишне,

ибо с поступлением в общеобразовательную и в музыкальную школы на меня обрушилось так много впечатлений, что я забыл и о приступах своей набожности, и о крестике, лежащем в коробочке. Может быть, единственное, что вспоминалось мне на протяжении школьных лет из сферы религиозных впечатлений, так это слова няни о том, что если я буду плохо себя вести, то Боженька мне ушки отрежет. Да и то, эти слова теперь не столько пугали, сколько забавляли меня.

Новый всплеск интереса к религиозной тематике я испытал уже в училище на уроках по музлитературе у Виктора Павловича Фраёнова — совершенно замечательного персонажа, которому я многим обязан. Под его руководством мы самым тщательным образом проходили «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», “Мессу h-moll” и «Магнификат», что требовало досконального знания содержания каждого речитатива, каждой арии и каждого хорала. В связи с этим Фраёнов подробно пересказывал нам евангельские события, начиная со входа в Иерусалим и кончая погребением. У меня до сих пор хранятся студенческие тетрадки с конспектом его лекций, и этот конспект явился первым наиболее полным и подробным описанием истории страстей Христовых, которое я держал в руках. Все это стало вызывать во мне такой активный интерес, что, когда папа в очередной раз поехал в заграничную поездку, я попросил его обязательно привезти мне Библию. Папа исполнил мою просьбу, и в результате я получил возможность читать и Библию, и Евангелие, которые в свое время даже не удосужился включить в круг своего обязательного чтения. Если учесть, что чтение Библии и Евангелия наложилось на яркие впечатления, полученные мной от прочитанного ранее «Откровения в грозе и буре» Морозова, которым я тогда сильно увлекался, то можно представить, какой кишмиш был у меня в голове. Как бы то ни было, живой интерес к Евангелию у меня пробудился под воздействием музыки Баха, и до сих пор многие евангельские события ассоциируются у меня с этой музыкой, так что вполне можно сказать, что в какой-то степени Бах явился для меня проповедником христианской веры.

Однако проповедь христианства не ограничивалась одной только проповедью Баха. Проповедниками христианской веры для меня являлись и Шютц с его «Историей Рождества» и «Историей Воскресения», и Гийом де Машо, и Джотто, и Дуччо, и Симоне Мартини, и Фра Анжелико, и Ван дер Вейден, и Дирик Бутс, и,

конечно же, Данте. Совершенно особое место в моей жизни стали занимать иконопись и зодчество Древней Руси. Я уж не говорю о храме Успения на Городке и храме Рождества Богородицы в Саввиновском монастыре, которые я, что называется, впитал с молоком матери, но двухнедельная поездка с моими родителями в Новгород летом 1963 года, во время которой я обошел и облазил все городские и окрестные храмы и монастыри, произвела на меня впечатление какого-то грандиозного откровения. Как религиозное откровение я воспринял и такой, как я теперь понимаю, антиклерикальный фильм, как фильм Кавалеровича «Мать Иоанна от ангелов», который я смотрел бесчисленное количество раз, и «Пепел и алмаз» Вайды, в одном из эпизодов которого герой и героиня фильма разговаривают о будущем в разрушенном храме с висящим вверх ногами распятием и со стоящей на престоле женской туфелькой со сломанным каблуком. И конечно же, сильнейшие религиозные импульсы я получил от фильмов Бергмана «Седьмая печать» и «Девичий источник», которые мне посчастливилось увидеть в те годы на закрытых просмотрах.

Все это позволяло мне ощущать себя самого как религиозного и даже верующего человека. Более того, я был абсолютно уверен в том, что каждый, кто серьезно и искренне занимается искусством, просто не может не быть религиозным и верующим. Конечно же, теперь я понимаю, что мои представления о религиозности и вере носили весьма специфический характер. Здесь следовало говорить скорее о некоей культурно-эстетической религиозности и культурно-эстетической вере, ибо христианство на тот момент являлось для меня всего лишь объектом культурно-эстетической рефлексии и как бы не имело собственной субстанции. Я целиком и полностью пребывал в пространстве культуры и даже не мог допустить мысли о том, что помимо этого пространства может иметь место какое-либо другое пространство. В этом отношении крайне показателен тот факт, что на протяжении многих лет по несколько раз на день я проходил мимо храма Воскресения Словущего, в котором шла служба, и мне ни разу не пришло в голову хотя бы просто заглянуть в него. Более того, слыша доносящееся оттуда пение, я частенько думал: и что они там могут понимать в христианстве, если никогда не слышали «Истории Воскресения» Шютца, не видели «Тайной вечери» Бутса и, скорее всего, не читали Мейстера Экхарта? В свете этих мыслей ни священники, ни церковные прихожане не представляли для

меня никакого интереса, а сама Церковь и церковная жизнь являлись в моих глазах всего лишь каким-то необработанным материалом, обретающим ценность только тогда, когда он становится частью культурного контекста. Таким образом, хотя я и представлялся сам себе верующим и религиозным человеком, но на самом деле моя вера и моя религиозность являлись всего лишь модусом или даже всего лишь обертональным призывом моего культурного опыта, и в те времена я был, может быть, как никогда далек от Церкви.

3

Какие-то подвижки в этом отношении начали происходить во мне к середине 1960-х годов. Наверное, из-за унаследованной от дедушки и папы страсти к собиранию книг я начал в это время обрывать «книжными знакомствами».

Так или иначе, но в мое поле зрения все чаще и чаще начали попадать люди, приторговывающие книгами. Наверное, их можно было бы назвать книжными спекулянтами, но на самом деле они являлись не столько спекулянтами, сколько заинтересованными в книгах людьми, которые имели от этого и некоторую материальную выгоду. Каждый из них занимался своей темой и специализировался на какой-то определенной сфере книжного рынка. У одного можно было купить Бердяева, Булгакова, Франка, Шпета и других представителей русской религиозной философии, у другого можно было купить Блаватскую, Анни Безант, Штайнера, Папюса, Шюрэ, Успенского и прочее оккультное чтиво, а у третьего — дореволюционные издания Ницше, Фрейда и Бергсона. Обычно акт купли-продажи выливался в целую церемонию, протекающую, как правило, у кого-нибудь из них дома. Покупке книг должна была предшествовать длительная беседа на темы, связанные с этой книгой, и здесь нужно было быть «на уровне», ибо уважение книжника обеспечивало то, что в дальнейшем он будет придерживать для тебя наиболее редкие книги, а то и скашивать цены, — все это ввиду определенной конкуренции среди покупателей было немаловажно.

С одним из таких книжников — с Валерой Колпаковым — у меня завязалась довольно тесная дружба, продолжавшаяся до самой его смерти (он умер в конце

1980-х годов от рака). Будучи связан с какими-то специфическими самиздатскими кругами, он постоянно поставлял мне Вивекананду, Шивананду, Йогананду, Рамачарану, Кришнамурти и Ауробиндо. Ксерокса тогда еще не было, и эти издания представляли собой аккуратно переплетенные машинописные книги наподобие тогдашних диссертаций и дипломов, причем, что немаловажно, благодаря дружбе с Валерой мне всегда доставались первые экземпляры. Но, конечно же, дело не ограничивалось одними машинописными изданиями — я покупал и «настоящие» книги. Так, через Валеру мне удалось раздобыть такое сокровище, как восьмитомная ашхабадская Махабхарата Смирнова с Бхагавад-гитой и Мокша-дхармой. Через него же я достал «Историю индийской философии» Радхакришнана, и «Лунный свет санхья-истины», и еще целый ряд подобных книг, чтение которых, и, конечно же, в первую очередь чтение Упанишад, заставило меня в корне пересмотреть мое отношение к религии. Постепенно я начал понимать, что религиозный опыт — это опыт совершенно особого рода, что достижение его требует особых действий и особых усилий и что никакой культурный опыт, никакой культурный багаж здесь помочь не может. В этом отношении характерна дневниковая запись, сделанная мной где-то в 1967 году.

«Для обращения к Богу нужны специальные усилия, нужен ритуал. Я не говорю о людях, озаренных Им от рождения, у которых есть инстинкт, если это можно так назвать, который без всякой выучки и подсказки указывает им, как следует обращаться к Богу. Я не говорю также о тех крайних случаях: несчастьях, огромных напряжениях сил, когда люди взывают к Богу из глубины своего существа на пределе своих возможностей, ибо при таком вопле, при таком крайнем напряжении их взывание, очевидно, просто не может остаться не услышанным. Я завидую даже таким людям, которые восприняли навык взывания к Богу с воспитанием. Я не получил никакого религиозного воспитания, у меня нет врожденного религиозного инстинкта и я не переживал никаких драматических коллизий, которые заставили бы меня возопить к Богу. Так что же мне делать? Я понимаю, что необходим внутренний религиозный опыт, но как его обрести? Обстановка церкви, свечи, иконы, пение — все это, наверное, может направлять сознание и подталкивать его на путь внутреннего прочувствования Бога. Все это может быть гораздо важнее всех

логических рассуждений, всех рациональных систем и всех слов. Мне кажется, что ношение нательного креста может дать в этом смысле гораздо больше. Оно может дать если не само чувство, не сам внутренний опыт, то намек на то, что такое чувство, такой опыт может когда-нибудь иметь место во мне».

Помню, как, сделав эту запись, я тут же подумал: «А не начать ли мне и в самом деле носить нательный крестик? Ведь если я буду носить его, то еще неизвестно, кто из нас кого будет носить. Может быть, он будет носить меня и в конце концов вынесет меня на путь, ведущий к Богу?» И, подумав так, я вспомнил о своей коробочке с крестильным крестиком. Не без труда отыскав эту коробочку, я достал из нее свой крестик и надел его на себя. Не могу сказать, что я испытывал при этом какие-либо чувства, но тем не менее с тех пор я ношу его практически не снимая.

4

С того дня прошло уже сорок четыре года, и вот сейчас я пишу эти строки, сидя на просторной открытой веранде, расположенной под самой крышей наших двухэтажных апартаментов, которые мы снимаем с Таней в Чефалу. Справа от меня синее море Тирренского моря, слева надо мной нависает огромная, причудливая, похожая на торт скала, а рядом с ней возвышаются башни не менее причудливого арабо-норманнского храма, из-за которого мы сюда и приехали. Собственно говоря, мы приехали сюда не столько из-за самого храма, сколько из-за мозаичного образа Спаса Пантократора, находящегося в его центральной апсиде.

А если быть еще точнее, то мы приехали сюда в надежде получить окормление от этого великого образа. В наши дни, когда слово как таковое оказалось полностью девальвированным, этой участи не избежало и церковное окормляющее слово. Девальвации церковного слова в немалой степени поспособствовало телевидение. Прямая трансляция иерусалимской службы явления Благодатного огня сопровождается таким же словесным комментарием, как и трансляция футбольного матча или трансляция церемонии награждения премией «Грэмми», а слова патриарха смешиваются по словами Путина, Жванецкого или Жириновского. Клиповое

сознание проявляет себя не только в бесконечной и бессмысленной смене различных картинок, но и в бесконечном смешении различных текстов, в котором каждый отдельно взятый текст практически обесмысливается и превращается в нечто подобное отдельно взятому «пазлу», не имеющему самостоятельной ценности. Здесь уже не может идти речи о сакральном событии, сакральном месте или о сакральном тексте, ибо в этом визуально-словесном крошечке все имеет равные права, а сама претензия на сакральность выглядит как что-то излишне пафосное и не вполне политкорректное, и все это вместе взятое просто не может не оказывать воздействия на природу тех слов, что произносят деятели Церкви.

Когда слова, исходящие из их уст, почти что полностью утрачивают былую животворящую силу, особенное значение начинает обретать молчание великих иконных образов древности. Говоря об этих образах, я вовсе не имею в виду чудотворные, намоленные, благодатные или мироточивые иконы, ибо чудотворным образом может стать любая поздня, не отвечающая строгим иконографическим требованиями икона, а мироточить может и картонная софринская иконка. Такие свойства, как чудотворность, намоленность или мироточивость, могут быть не связаны напрямую с качеством иконографии и иконописи, и поэтому, когда я говорю о назидательном молчании великих образов древности, я имею в виду такие образы, о которых, используя слова Успенского, можно сказать, что они являют собой примеры умозрения или даже богословия в красках. Это умозрение и это богословие есть умозрение и богословие совершенно особого рода. В нем превалирует не вербальное, но визуальное начало, и хотя оно вполне допускает словесное толкование, но суть этого умозрения и этого богословия ускользает от слов, ибо она таится в молчаливом созерцании иконного образа. Образы, причастные этому началу, заключают в себе совершенно особое знание. Это не вербальное знание культуры, но иконосферное знание молчания, и образ Спаса Пантократора в кафедрале Чефалу является одним из величайших образов подобного рода.

Мы с Таней по несколько раз на день заходим в этот собор и долго сидим там молча, проникаясь сине-золотым сиянием, окружающим лик Спаса, или ходим по базилике, чтобы увидеть этот лик с разных точек, или же незаметно перелезаем через ограждения, чтобы лучше разглядеть фигуры архангелов и апостолов на боковых

стенах апсиды. Потом мы снова садимся и снова смотрим на этот лик и на херувимов, расположенных над ним. Множество людей входит, проходит мимо и уходит, одна туристическая группа сменяет другую, а мы все сидим и сидим, потому что уйти отсюда, кажется, нет никакой возможности. Особенно трудно бывает уйти, если в соборе не оказывается никого из посетителей и мы остаемся совершенно одни наедине с этим сиянием. В такие моменты начинаешь осязательно ощущать, как в тебя входит некое знание — знание, которое не может быть передано словами, знание, которое заключено в молчании. И потом, когда мы гуляем по берегу моря, шлепая босыми ногами по набегающим волнам, или же поднимаемся по тропинкам на прибрежные скалы, откуда открываются восхитительные виды на Чефалу и на его собор, мы почти что не разговариваем. Хочется как можно дольше сохранить память о молчании, которое исходит от этого великого образа и которое тихо сияет во мраке современных слов. И в связи со всем этим мне снова и снова вспоминаются слова Розанова:

На «том свете» мы будем немymi.

И восторг переполнит наши души.

Восторг всегда нем.

5

Но тогда, сорок четыре года назад, когда я принял решение носить нательный крест, я отнюдь не стал ближе Церкви — наоборот, наверное, это был момент моего максимального отдаления от нее. Используя многочисленные письменные руководства, я начал осваивать йоговские асаны, заниматься пранаямой и медитацией. Сидя в позе лотоса и следуя указаниям Рамачараки и Йогананды, я медитировал на пламя свечи и на точку, нарисованную на листе бумаги, прикрепленном к стене, а затем медитировал на разные чакры внутри себя в надежде пробудить силу Кундалини. Ознакомившись с тибетской йогой «семи доктрин» в переводе Эвенса-Венца, я начал заниматься визуализацией и медитацией пустоты. В общем, я начал заниматься всем тем, чем занимались тогда «паломники в страну

Востока», и благодаря этим занятиям я сблизился с Володи́ей Серебровским, с которым у меня завязалась тесная многолетняя дружба.

Серебровский был старше меня почти на десять лет и уже к середине 1960-х годов заявил о себе как художник-абстракционист, следующий в фарватере новой парижской школы и пишущий картины в духе Менесье. Но к концу 1960-х годов, осознав непреложность четырех благородных истин, он твердо стал на благородный восьмеричный путь, забросил абстрактную живопись, начал писать колеса сансары и мандалы, уехал в Душанбе, где устроил некое подобие ашрама, в котором, окруженный последователями и миловидными последовательницами, проповедовал буддизм хинаянистского толка. Мы часто встречались с ним, когда он приезжал в Москву, а потом ему удалось «сосватать» меня дочери классика таджикского кино Кимиагарова Лиле Кимиагаровой, которая приступала к съемкам фильма-балета «Комде и Мадан». Сам Володя Серебровский был приглашен на этот фильм в качестве художника, а его мама — в качестве балетмейстера-постановщика, так что все это было чем-то вроде семейного подряда или даже чем-то вроде междусобойчика. Тем не менее я отнесся к этому заказу со всей серьезностью и, перед тем как ехать в Душанбе, старательно проштудировал несколько томов «Шашмакома», так что при работе с режиссером и с балетмейстером я был, что называется, в материале и, насколько это было возможно, владел национально-исторической ситуацией.

Душанбе того времени являл собой поистине райский уголок. Утопающий в зелени, наполненный журчанием уличных арыков и усыпленный оглушающей и вместе с тем какой-то крайне комфортной жарой, он заставлял забыть о суетливых потугах Запада и полностью отдаться восточному идеалу недеяния. Если прибавить к этому бутылки пива, охлаждающиеся прямо в арыках и продающиеся почти что на каждом перекрестке, или вино «Душанбе» за 80 копеек — я уж не говорю о неисчислимых прелестях восточного базара, — то нетрудно себе представить, что даже простое напряжение мысли казалось здесь чем-то противоестественным. Единственным местом, где можно было настроиться на рабочий лад, был большой просмотровый зал на киностудии «Таджикфильм». В этом зале, в котором не было окон и было всегда прохладно, я проводил по пять-шесть часов ежедневно, работая

над клавиром балета — партитуру я писал уже в Москве. Через каждые три-четыре дня я встречался с Лилей Кимиагаровой для обсуждения музыки конкретных сцен. Зато каждый вечер, когда спадала дневная жара, я проводил у Серебровского, где ежевечерне собиралась одна и та же компания его единомышленников и последовательниц и где прослушивание “King Crimson”, “Yes”, “Genesis”, Маклафлина, Джимми Хендрикса или Ванджелиса перемежалось с разговорами о санхье, веданте, парамите, мадхьямике, тантре и их современных интерпретациях или со спорами о преимуществах той или иной рок-группы и о современном религиозном и каноническом искусстве.

Каждый вечер начинался с обязательного прослушивания двух-трех дисков, которое плавно перетекало в их обсуждение, чтобы затем перерасти в бесконечные дискуссии, вращающиеся вокруг проблемы приобщения к Великой Идее. Под Великой Идеей подразумевалась, конечно же, Великая Религиозная Идея. Только такая Идея и только она одна могла наполнить жизненным содержанием и смыслом все совершаемое человеком. Только она могла превратить каждое устремление, каждое культурное начинание и каждое свершение в области искусства в живое устремление, в живое начинание и в живое свершение. Вот почему вопрос о наличии и отсутствии Великой Идеи превращался для нас в вопрос жизни и смерти. Всех нас объединяло глубокое убеждение в том, что Запад давно уже утратил свою Великую Идею, и потому все, связанное с Западом, стало восприниматься нами как нечто безжизненное, бессмысленное и не представляющее никакого интереса. В то же самое время мы были твердо убеждены в том, что Восток не только не утратил своей Великой Идеи, но что, наоборот, в современных религиозных практиках Индии и Тибета эта Идея являет себя во всей полноте своей жизненной светоносной силы. Вот почему все наши взоры и устремления были обращены к Востоку, и вот почему, оставив без всякого сожаления бесплодные и безжизненные пространства западной культуры, все мы превратились в «паломников в страну Востока». Единственным начинанием Запада, которое мы могли взять с собой, пускаясь в наше паломничество, была рок-музыка. В наших глазах рок-музыке удалось совершить нечто почти невозможное: наперекор авангардистским конвульсиям, пуканьям и хрюканьям ей удалось вернуть музыке самую себя, то есть музыку, и превратить музыкальную

субстанцию в живой поток открытой и позитивной энергии. Некоторым рок-музыкантам удалось не только высвободить музыку из-под текстового композиторского диктата, но и ввести ее в русло восточных традиционных практик музицирования. Так, в группе “Shakti” Маклафлин совершенно естественно и органично вписывался в игру традиционных индусских музыкантов, а многие композиции Клауса Шульце и “Tangerine Dream” по принципу своего развития напоминали индийские раги или арабские макамы. Как бы то ни было, но в то время рок-музыка представлялась нам неким проводником, сопровождающим нас в нашем паломничестве и указывающим путь к нашей цели — постижению Великой Идеи Востока.

Однако было бы совершенно неверно думать, что «паломничество в страну Востока» совершалось только в Душанбе, — главные события этого паломничества для меня, конечно же, происходили в Москве. Еще до знакомства с Серебровским судьба начала сводить меня с профессиональными востоковедами. Сначала я познакомился с Ниной Анариной и с ее мужем-арабистом Володей Фомичёвым. Сама Нина, блестяще владеющая японским языком и специализирующаяся на проблематике театра Но, оказалась для меня тем, в ком я давно насущно нуждался. Она перевела и издала «Предание о цветке» Дзэами, принимала участие в издании пьес театра Но, а также опубликовала целый ряд статей и монографий, посвященных японской культуре. В наших беседах Нина обрушивала на меня такой поток информации, который я еле мог переварить и который тем не менее исподволь менял мое отношение и к музыке, и к искусству вообще. Позже, когда она вслед за Володей уехала на долгое время в Бейрут, между нами установилась интенсивная переписка, в которой мы продолжали обсуждать волнующие меня темы, и я до сих пор с благодарностью вспоминаю и наши беседы, и нашу переписку. Где-то сразу же после знакомства с Ниной я несколько раз встречался с Завадской. Ей я играл свою «Гексаграмму», а она пыталась оценить ее с даосистских позиций, и после этих встреч знакомства с востоковедами посыпались на меня как из рога изобилия. Конечно же, далеко не со всеми у меня складывались тесные и длительные отношения, но от каждого из них я так или иначе получал что-то полезное и поучительное. Так, Сыркин помог мне разобраться в некоторых тонкостях

терминологии Упанишад, а при общении с Парфяновичем меня поразил его рассказ о том, как, в силу ряда обстоятельств оказавшись во время войны в штрафбате, он многократно подвергался смертельной опасности и каждый раз от неминуемой смерти его спасала «православная мантра», благословенная его мамой: «Помяни, Господи, царя Давида и всю кротость его». Этот рассказ заставил в свое время меня задуматься о многом. Но, конечно же, совершенно особое место в моей жизни занимает знакомство с Линнартом Мяллем, дружба с которым продолжалась до самой его смерти. Линнарт был, безусловно, выдающимся человеком. Сподвижник Дандерона, коллега Лотмана по Тартускому университету, просветитель Эстонии, переведший на эстонский «Алмазную сутру» и другие буддийские тексты, президент Лиги наций, не имеющих собственной государственности, — всего не перечислишь, — он удивительным образом сочетал в себе образ блестящего интеллектуала с внутренней страстной религиозностью и мистицизмом. Исповедуя тантрическую Ваджраяну, Линнарт не особенно отягощал себя аскетическими ограничениями, а потому он любил и дружеские возлияния, и другие радости жизни, и все это делало его удивительно легким и открытым в общении человеком, хотя открытость эта была открытостью совершенно особого рода: по-настоящему внутрь себя он вообще никого не впускал. Я бы мог вспомнить немало занимательных и поучительных моментов нашего общения, однако сейчас, наверное, гораздо уместнее писать не о них, но о той ясности, которая начала приноситься в сферу моих религиозных представлений благодаря нашим плотным контактам.

Длительное общение с сообществом востоковедов привело меня к убеждению в том, что мы вступаем в эпоху нового Ренессанса и этот новый Ренессанс по своим устремлениям и по своим целям должен был быть диаметрально противоположен устремлениям и целям старого европейского Ренессанса. Предельно схематизируя ситуацию, можно сказать, что если целью старого европейского Ренессанса являлось преодоление диктата религии ради достижения идеалов эмансипированной гуманистической культуры, то целью нового Ренессанса должно было стать преодоление диктата эмансипированной гуманистической культуры ради возвращения к утраченным идеалам и нормам религиозного сознания. В свое время Марсель Дюшан говорил, что картина Сезанна, изображающая гору Сен-Виктор,

заслоняет для него настоящую гору Сен-Виктор и не дает увидеть ее. Несколько перефразируя слова Дюшана, я мог бы сказать, что западноевропейская ренессансная культура заслоняет Бога, не давая мне увидеть Его, но из этого со всей неизбежностью следует, что если мы хотим вновь по-настоящему увидеть Бога, то нам необходимо преодолеть диктат западноевропейской культуры, и именно в этом преодолении и заключается суть нового Ренессанса. Таким образом, если путь европейского Ренессанса пролегал через преодоление религии к культуре, то путь нового Ренессанса должен пролегать через преодоление культуры к религии. И если в ситуации европейского Ренессанса в качестве преодолеваемой религии выступала христианская религия, а в качестве образцов для построения культуры выступала культура Греции и Рима, то в ситуации нового Ренессанса в качестве преодолеваемой культуры должна выступать западноевропейская культура, а в качестве образцов для воссоздания религиозного сознания должны выступать религии Индии и Тибета. Во всяком случае, в то время проблема нового Ренессанса виделась мне именно таким образом.

Но проблема любого ренессанса есть еще и проблема обязательного наличия аутентичных текстов. Подобно тому как европейский Ренессанс начинался с нахождения, собирания, перевода и комментирования античных текстов, точно так же и новый Ренессанс должен был начинаться с нахождения, собирания, перевода и комментирования религиозных текстов Индии и Тибета. И подобно тому, как во времена европейского Ренессанса без знания латинского и греческого языков ни о каком Ренессансе не могло бы идти и речи, так и в условиях нового Ренессанса ни о каком настоящем результате не может идти речи без знания тибетского языка и санскрита. Вот почему академические востоковеды, профессионально владеющие этими языками, должны были стать ключевыми фигурами нового Ренессанса, а переводимые ими тексты — залогом возникновения нового религиозного сознания. Мьялль неоднократно настаивал на том, что мы обязательно должны изучать санскрит, и под его влиянием я даже попытался приступить к этому изучению. Но из-за врожденной лингвистической тупости мне пришлось отказаться от этой затеи. В связи с этим как-то само собой выходило, что если я собираюсь подвизаться на поприще нового Ренессанса, то единственная роль, которую я могу выполнять на нем,

есть роль комментатора. А поскольку к этому времени я уже прокомментировал несколько малых Упанишад, то подумал, что, может быть, в этих комментариях к Упанишадам и заключается моя миссия и мое призвание. И тогда я с удвоенной силой принялся за продолжение этих комментариев в надежде на то, что в этом будет заключаться мой вклад в торжество идеи нового Ренессанса.

Но «паломниками в страну Востока» и адептами нового Ренессанса были не только академические востоковеды, культурологи, переводчики, комментаторы и прилежные читатели сакральных восточных текстов. Для меня это стало особенно ясно где-то в 1972-1973 годах, когда в мое поле зрения начали попадать «новые посвященные». Эти люди, как правило, совершенно явно не были отягчены каким-то текстовым бэкграундом, а зачастую и просто не отличались сколько-нибудь заметной образованностью, но все это окупалось тем, что они были «посвящены», то есть они получили знание неким «нетекстовым», невербальным образом, путем личного контакта с тем или иным учителем. Одними из первых в Москве появились «преми», то есть посвященные ученики гуру Махараджи, устраивающие на различных частных квартирах «сатсанги», или мистические собрания, на которых они проповедовали учение своего малолетнего божественного учителя. Затем стали появляться ученики каких-то таинственных йогов, а затем и вообще какие-то то ли полусумасшедшие, то ли просто самозванные проходимцы, получившие посвящение «где-то в Малаховке». Однако, несмотря на эти издержки, во всем этом, безусловно, присутствовал искренний мистический поиск и ощущалось биение религиозной жизни.

Может быть, наиболее характерным и наиболее показательным местом, в котором протекала эта жизнь, являлась Экспериментальная студия электронной музыки при доме-музее А. Н. Скрябина. Конечно же, совершенно неслучайно эта студия находилась непосредственно под превращенной в музей скрябинской квартирой. Скрябин, являвшийся глубоким мистиком, создавший синтез визуального и аудиального, написавший цветомузыкальную партитуру «Прометей» и всю жизнь шедший к осуществлению замысла «Мистерии», в результате исполнений которой все человечество должно было перейти на следующую ступень эволюции, совершенно осязательно присутствовал во всех начинаниях студии. Лично для меня

важно было еще и то, что в конце 1930-х годов здесь, по указанию Альшванга, мой папа работал со скрябинскими рукописями, и он рассказывал мне, как, часто оставаясь в этой квартире по вечерам совершенно один, он явственно ощущал живое присутствие Скрябина. Много позже Александр Немтин рассказывал о том, что во время его работы над завершением скрябинского «Предварительного действия» Александр Николаевич являлся ему и даже давал совершенно конкретные указания по партитуре. Но, конечно же, никто не подошел к воплощению скрябинских идей так близко, как подошел к ним Евгений Мурзин, создатель первого отечественного синтезатора АНС, названного так в честь Александра Николаевича Скрябина. Под этот синтезатор, действующий на оптическом принципе и, стало быть, воплощающий в себе идею цветомузыки, и была создана студия электронной музыки, и именно на этом синтезаторе в конце 1960-х годов работали практически все авангардно настроенные композиторы: Шнитке, Денисов, Губайдулина, Артемьев, Немтин, Каллош и Рабинович. По стечению обстоятельств на какое-то время студия дала приют и терменвоксу, в результате чего сам Термен неоднократно появлялся в ее стенах. Лично для меня ни сам Термен, ни его инструмент не представляли никакого интереса, но со всем этим было связано кое-что любопытное. Так, сведущие люди утверждали, что генеалогия Термена, так же как генеалогия Ленина по материнской линии, восходит к катарам и что Термены и Бланки состоят даже в каком-то родстве, чем и объясняется интерес Ленина к терменвоксу. А те, кому довелось побывать у Термена дома, рассказывали о том, что в его передней висела огромная фотография какой-то кометы, символизирующая, по идее, падение Денницы-Люцифера, тайными, а может быть, даже и неосознанными поклонниками которого были и Термен, и Ленин. Все это говорило о том, что электронная студия представляла собой не совсем простое место.

В связи со всем этим мне представляется далеко не случайным то обстоятельство, что первым заказом, который я должен был выполнять на студии по инициативе ее директора Марка Семеновича Малкова, была музыка к драме Байрона «Каин». В силу ряда обстоятельств этот проект остался незавершенным, но сам факт этой работы кажется мне сейчас достаточно показательным. А вообще-то я появился на студии в тот момент, когда там происходили глубокие и фундаментальные

изменения. К тому времени Мурзин уже умер, и фактическое руководство перешло к Малкову, но, наверное, самое главное заключалось в том, что на студии появился мощнейший и, без сомнения, самый совершенный на тот момент синтезатор SINTHY 100. Этот синтезатор был в полном смысле «штучным изделием», ибо таких синтезаторов во всем мире было не более пяти-шести штук.

Он действовал на принципах, несколько отличных от принципов действия АНСа, и эти принципы показались тогда более удобными и более экономичными. Во всяком случае, больше не нужно было пачкаться в коричневой краске, покрывающей поверхность АНСовских стеклянных пластин и предназначенной для того, чтобы на ней процарапывались различные графические фигуры, превращающиеся при просвечивании в те или иные звуковые структуры. Как бы то ни было, но АНС оказался задвинутым в темный угол, где пылился безо всякого употребления, в то время как за каждый час работы на SINTHY100 между студийными композиторами шла постоянная борьба.

Переход от АНСа к SINTHY 100 представлял собой не просто переход от одного типа синтезатора к другому — это был переход от одного пространства оперативных возможностей к совсем другому пространству, а это, в свою очередь, было чревато фундаментальной сменой типов музыкального мышления. Мне кажется, что при более внимательном всматривании в природу этого перехода можно обнаружить целый ряд интересных фактов, способных вскрыть причины того, почему композиторские методы организации звукового материала стали уступать место некомпозиторским, или посткомпозиторским, методам. Так, если работа на АНСе с выцарапыванием на коричневой краске графических начертаний, превращающихся затем в звуковые структуры, практически мало чем отличалась от работы над традиционной композиторской партитурой, то огромные коммутационные поля, позволяющие осуществлять бесчисленные коммутации генераторов и преобразователей SINTHY 100, ставили под большой вопрос возможность взаимоотношений композиторской графики со звуковым результатом. А поскольку суть композиторства заключается именно в создании звуковых структур путем создания графических начертаний, то в известной мере можно сказать, что SINTHY 100 препятствовал полноценному функционированию традиционного

композиторского начала. Наверное, в силу именно этих причин Шнитке, Денисов, Губайдуллина и Мещанинов как-то отошли от студии, а потом и вовсе перестали появляться там. Все они так или иначе исповедовали нормы академического электронного авангарда варезовского, штокхаузеновского и шеферовского толка, а практическая работа на SINTHY 100 в какой-то степени не отвечала требованиям этих норм и в то же самое время открывала некие новые возможности, входящие с этими нормами в явное противоречие. Если раньше композиторы, подвизающиеся на студии, развивали идеи, заложенные в «Песнях отроков» Штокхаузена, «Электронной поэме» Вареза и в электронных штудиях Шефера, то теперь единомышленниками студийцев становились Клаус Шульце, “Tangerine Dream” и другие медитативно-психоделические группы. Несколько схематизируя ситуацию, можно сказать, что переход от АНСа к SINTHY 100 привел к фундаментальной смене парадигм мышления, в результате чего эзотеризм авангарда сменился психоделическим эзотеризмом, и импульс этого психоделического эзотеризма, совершенно явственно исходящий от студии, начал привлекать в нее соответствующих персонажей.

Кто тогда туда только не приходил! Там постоянно паслись штайнерианцы, гурджиевцы, панэвритмисты, нетрадиционные психологи, последователи гуру Махараджи и Тимоти Лири, какие-то непонятные посвященные, эзотерики и мистики и, конечно же, в первую очередь буддийствующие и индуиствующие личности. Днем студия работала как рядовое советское учреждение. В синтезаторной, или, как мы называли ее, в «синтёвой», очередной композитор трудился вместе со звукоинженером Юрой Богдановым над музыкой к какому-нибудь фильму или спектаклю, сотрудники за письменными столами что-то старательно писали, под сценой полусферического зала, предназначенного для сеансов цветомузыки, кто-то что-то усердно паял — в общем, кипела видимость работы обыкновенной советской лаборатории или обыкновенного советского КБ. Но зато после окончания рабочего дня все преображалось и начиналась настоящая жизнь, то есть начиналось время царствования психоделической арт-роковой музыки, в котором звукоинженер Юра Богданов преображался в верховного жреца, совершающего священнодействия этого культа. Вначале, пристегнувшись ремнями к авиакреслам, стоящим в полусферическом студийном зале, все собравшиеся прослушивали одну или две

записи почитаемых нами групп, причем прослушивание это осуществлялось на лучшей по тем временам в Москве студийной аппаратуре, на максимально возможном для восприятия динамическом уровне. Потом начинались бурные дебаты на религиозно-мистические темы. Потом снова начинали что-то слушать, потом снова начинались какие-то споры, и так продолжалось до глубокой ночи или даже до раннего утра. Дебаты достигали такого накала, что порой кто-нибудь в запале спора мог запустить в своего оппонента стакан с портвейном, но все всегда кончалось миром и полным экуменическим согласием.

Однако, несмотря на всю информационную насыщенность этих религиозно-мистических дебатов, лично для меня гораздо важнее было то, что происходило тогда во взаимоотношениях моего сознания с музыкой, ибо именно на электронной студии я пережил трансформацию консерваторского композиторского сознания в некое новое музыкальное мышление и, может быть, даже более того — в некое новое музыкальное бытие. Мне стало смешно уже само словосочетание «сочинять музыку». Ведь что означает глагол «сочинять»? Если говорить о прямом значении, то глагол «сочинять» означает соединение или сочленение музыкальных звуков. Если же говорить о более широком значении этого слова, то сочинение есть выдумывание того, чего не было ранее, и умение выдать это ранее не существующее за то, что есть на самом деле. В любом случае получается, что музыка есть нечто, что находится внутри композитора и что он выдавливает из себя наподобие того, как зубную пасту выдавливают из тюбика. Эта выдавленная музыкальная масса, порезанная на отдельные колбаски, становится тем, что впоследствии начинают называть произведениями, или *opus'*ами.

Именно во время студийных прослушиваний я постепенно начал осознавать музыку не как нечто такое, что может придумать и сочинить тот или другой, пусть даже великий композитор, но как нечто, что существует помимо человека и до человека. Музыка стала представляться мне всеобъемлющим сверкающим потоком, пронизывающим все и вся, и проблема музыканта заключалась лишь в умении погрузиться в этот поток. Я осязательно ощущал себя пребывающим в этом потоке каждый раз, когда мы слушали кинг-кримсоновский “Red”, который и по сей день я продолжаю считать одним из величайших музыкальных свершений. В этом потоке

хотелось не просто пребывать — хотелось раствориться в нем и стать самим этим потоком, хотелось просто съесть его, и подобные переживания провоцировались не только Робертом Фриппом, но вообще почти всей рок-музыкой того времени. Я помню, как после очередного прослушивания «Квадрофонии» Гоша Пелецис воскликнул: «Хочу быть одной вибрирующей струной на бас-гитаре басиста группы “Who”!» — и, я думаю, все собравшиеся испытывали тогда это страстное желание, просто не все могли сформулировать его так четко и так остро, как Гоша. Однако мне кажется, что в это время дело заключалось не только в самой рок-музыке, но и в том, что она звучала и прослушивалась в пространстве, осененном незримым присутствием Александра Николаевича Скрябина. Тогда никто из нас не отдавал себе в этом отчета, но сейчас я понимаю это со всей определенностью. Еще в училище, играя Вторую поэму ор. 32 или Третью сонату, я испытывал какие-то смутные предощущения того, что мне удалось пережить в полной мере на студии, и теперь я понимаю, что связь этих переживаний с этими предчувствиями отнюдь не случайна, ибо между рок-музыкой самого начала 1970-х годов и Скрябиным существует некий внутренний подспудный резонанс устремлений. Рок-музыку часто называют «музыкой протеста», подразумевая под этим какой-то молодежно-социальный протест. В какой-то степени это, конечно же, верно, но в то же время это суждение является крайне поверхностным. Настоящая великая рок-музыка не занимается такой ерундой, как социальный протест, — ее протест гораздо более амбициозен и более фундаментален, ибо она протестует против этого мира как такового, она протестует против мира, не просвещенного мистическим сиянием музыки. Упразднение этого мира путем растворения его в потоке сверкающей музыкальной субстанции — именно в этом заключается суть того, что делали тогда “King Crimson”, “Yes” и “The Mahavishnu Orchestra”, но не в этом ли заключается и суть того, к чему стремился Скрябин на пути создания своей «Мистерии»?

Как бы то ни было, сейчас я думаю, что именно совместное воздействие рок-музыки и Скрябина привело к тому, что я начал понимать музыку не как то или иное великое произведение и уж тем более не как произведение, которое могу сочинить я сам, но как некую мистическую субстанцию или вибрацию, которая наполняет мир и тем самым дарит ему существование. Музыка превратилась для меня в какое-то

подобие потоков Праны или Ци, и, для того чтобы подключиться к этим потокам, нужно было, отвергнув всякие мысли о написании или сочинении каких-либо произведений, заняться упражнениями наподобие йоговских асан или динамических позиций ба-гуа. Все это привело к тому, что в моем сознании произошла смена музыкальных парадигм, в результате чего идея музыки-произведения уступила место идее музыки-упражнения, и именно эту идею я попытался воплотить в пьесе для контрабаса соло с показательным названием «Асана». В традиционной восьмиступенчатой йоге, описанной Патанджали в «Йога-сутре», изучение и практика асан является третьей стадией пути йогина. Патанджали распределяет йогические ступени в порядке их возрастания следующим образом: яма (нравственные обеты), нияма (практические предписания), асана (поза медитации), пранаяма (контроль над жизненной энергией-праной), пратьяхара (отстранение чувств от внешних объектов), дхарана (установление внимания на внимающем), дхьяна (созерцание вызванного состояния; в других языках это слово видоизменилось и превратилось в «чань» и «дзэн») и самадхи (слияние, свершение). Исходя из этих положений, в своей контрабасовой «Асане» я попытался превратить процесс музицирования не просто в упражнение, но в некое медитативное упражнение, являющееся лишь переходной ступенью, ведущей к более высоким и глубоким уровням медитации. Здесь можно было говорить даже не о медитативном упражнении, но об «упражнении в Боге», и именно так я начал понимать цель и предназначение музыки. Музыка превратилась для меня в путь религиозного познания, и в какой-то момент я поверил в то, что именно этот путь и является моим призванием.

6

То, что музыка превратилась для меня в путь религиозного познания, а каждый отдельно взятый акт музицирования — в упражнение в Боге, не могло не сказаться на моих взаимоотношениях с литературой и поэзией. Если раньше написание литературно-поэтических текстов я почитал чуть ли не главной задачей своей жизни, то теперь эти занятия начали вызывать у меня все больше и больше подозрений. Я

даже начал тяготиться своими литературно-поэтическими связями и договоренностями, но признаться в этом Афанасьеву и Немчине у меня не хватало духа. В «Автоархеологии. 1952-1972» я писал уже о своем решении «загнать джина художественной литературы обратно в бутылку, из которой ее выпустили трубадуры», но там я ни словом не обмолвился о тех внутренних причинах, которые подтолкнули меня к этому решению, а этими причинами как раз и явились мои попытки приступить к систематическим занятиям йогой и медитативными практиками.

Я хорошо помню, как в конце 1960-х годов, когда я только-только приступил к своим попыткам освоения навыков пранаямы и техник медитации, сразу же столкнулся с серьезными затруднениями. Я ощущал, как сознание активно сопротивляется всем моим стараниям направить его на путь внутренней концентрации, однако по мере продолжения своих опытов я начал понимать, что это сопротивление оказывает не просто сознание, но литературно ориентированное сознание. Литературное сознание обладает своей специфической структурой и своими специфическими свойствами, среди которых можно назвать такие свойства, как спонтанную неконтролируемую генерацию образов, выстраивание бесконечных цепочек ассоциаций, способность все превращать в слово и всему придавать словесную форму. Все эти свойства крайне полезны и даже просто необходимы при создании литературно-поэтических текстов. Но они превращаются в практически непроходимое препятствие на пути освоения медитативных техник, и поэтому, если ты действительно хочешь преуспеть в медитации, от всех этих свойств нужно пытаться избавиться всеми силами. Все богатство и многообразие литературно ориентированного сознания необходимо редуцировать к тем простым и элементарным началам, из которых оно вырастает, и именно это я попытался осуществить в таких текстах, как «Музыкально-поэтическое пространство», «Пространство любви и смерти» и «Война и мир», которые я привожу в «Автоархеологии. 1952-1972». Здесь, наверное, уместно вспомнить евангельские слова: «Удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царствие Небесное». «Игольные уши» — это название одних из въездных ворот Иерусалима, и эти ворота были настолько узки, что верблюд мог пройти через них

только при том условии, что с него будет снята вся поклажа. Богатство и многообразие литературно ориентированного сознания и есть та самая поклажа, от которой необходимо избавиться всем тем, кто стремится проникнуть сквозь «игольные уши» йогических практик в бездонные и безграничные пространства медитации.

Однако литература и литературность является не просто помехой на пути, ведущем к освоению медитативными практиками, — все обстоит гораздо серьезнее. Пытаясь преодолеть литературность своего сознания, я вдруг понял, что литература враждебна религии как таковой и что занятия литературой неизбежно приводят к разрушению религиозного сознания. Это можно продемонстрировать не только на примере жизни отдельно взятого человека, но и на примере жизни целых народов и цивилизаций. Так, греческие и индусские боги практически являются ровесниками. Греческие боги, скорее всего, даже моложе индусских, и тем не менее индусские боги живы активны и действенны по сей день, а греческие боги превратились в персонажей каких-то сомнительных историй и гривуазных анекдотов, и виной этому стала художественная литература. Конечно же, художественная литература имела место и в Индии. И там был и Калидаса, и жанр плутовского романа, но там не было такого обширного и мощного корпуса текстов художественной литературы, а сама художественная литература не занимала того доминирующего положения, которое занимала она в древнегреческой культуре. Именно поэтому индусы и до сих пор живут под благодатным покровом своих богов, а древние греки олитературили и заболтали и своих богов, и свою религию. Тогда, в самом начале 1970-х годов, я был уверен, что и Западная Европа, и Россия олитературили и заболтали христианство своими великими литературами и поэтому надежда на новый религиозный Ренессанс, в моих глазах, могла ориентироваться только на живые религии Индии и Тибета.

Но вскоре я обнаружил, что подобные претензии к литературе и литературности могут высказываться не только с позиции адептов, или, лучше сказать, неофитов экзотических восточных религий. Так, Василий Васильевич Розанов, насколько мне известно, не занимался ни йогой, ни пранаямой, и тем не менее он написал такие слова:

«Не литература, а литературность ужасна; литературность души, литературность жизни. То, что всякое переживание переливается в играющее, живое слово; но этим все и кончается, — само переживание умерло, нет его. Температура (человека, тела) остыла от слова. Слово не возбуждает, о, нет! оно — расхолаживает и останавливает. Говорю об оригинальном и прекрасном слове, а не о слове «так себе». От этого после «золотых эпох» в литературе наступает всегда глубокое разложение всей жизни, ее апатия, вялость, бездарность. Народ делается как сонный, жизнь делается как сонная. Это было и в Риме после Горация, и в Испании после Сервантеса. Но не примеры убедительны, а существенная связь вещей.

Вот почему литературы в сущности не нужно; тут прав К. Леонтьев. «Почему, перечисляя славу века, назовут все Гете и Шиллера, а не назовут Веллингтона и Шварценберга». В самом деле, «почему»? Почему «век Николая» был «веком Пушкина, Лермонтова и Гоголя», а не веком Ермолова, Воронцова и как их еще? Даже не знаем. Мы так избалованы книгами, нет — так завалены книгами, что даже не помним полководцев. Ехидно и дальновидно поэты называли полководцев «Скалозубами» и «Бетрищевыми». Но ведь это же односторонность и вранье. Нужна вовсе не «великая литература», а великая, прекрасная и полезная жизнь. А литература может быть и «кой-какая» — «на задворках».

К этим замечательным словам, пожалуй, ничего и не прибавишь, и все же я не могу удержаться от того, чтобы не прокомментировать их с точки зрения проблемы взаимоотношений сознания с реальностью. Ведь что такое «литературность жизни» и «литературность души» с точки зрения проблемы взаимоотношения сознания с реальностью, как не неудержимое стремление сознания к тотальному описыванию и выражению реальности? И когда Розанов говорит о том, что «нужна вовсе не «великая литература», а великая, прекрасная и полезная жизнь», то фактически он говорит о том, что нужно не описывать и не выражать реальность, но вписываться и вливаться в нее, то есть нужно вписываться и вливаться в саму жизнь, заполняя все ее извивы и потаенные уголки. В нашей литературоцентричной цивилизации добиться такой вписанности и слитности с реальностью крайне затруднительно. Хотя в детстве и эта вписанность, и эта слитность с реальностью дарованы каждому человеку и присущи ему совершенно естественным образом, но по мере взросления и освоения

литературоцентричных норм нашей цивилизации человек неизбежно утрачивает эти способности и выпадает из реальности, в результате чего ему не остается ничего другого, как только описывать и выражать ставшую внеположной ему реальность.

Однако дело обстоит не так уж безнадежно, ибо все же есть способ вернуть утраченное в отрочестве состояние пребывания в реальности, и этим способом, вернее, этим путем является путь медитации. Процесс медитирования есть не что иное, как процесс вписывания в реальность, и даже более того — процесс вписывания в базисные начала реальности. И вот в какой-то момент я заметил, что все мои прежние рассуждения о сознании, описывающем реальность, и сознании, вписывающемся в нее, перестали быть чем-то отвлеченным и превратились в совершенно определенные практические указания к конкретным действиям. Я понял, что мне следует перестать писать о реальности разные умные, как мне тогда казалось, вещи, а также перестать писать стихи, вести дневник и заниматься чем-то подобным вообще, то есть, другими словами, мне нужно было покинуть путь литературы, для того чтобы встать на путь медитации. Еще я понял, что не только каждая музыкальная акция должна превращаться для меня в «упражнение в Боге», но «упражнением в Боге» должна стать вся моя жизнь, а для этого нужно было изменить саму жизнь, и первым шагом на пути к этому изменению стал мой отказ от написания стихов. Тогда я совершенно искренне полагал, что этот отказ носит чисто религиозный характер, но теперь я ясно вижу, что у всего этого были и другие побудительные мотивы.

7

Отказ от пути литературы вовсе не означает отказа от написания текстов вообще — просто здесь речь должна идти о текстах совершенно иного рода, то есть о текстах, направленных на совершенно другие предметы и имеющих совершенно другие цели. Предметом литературного текста являются мои мысли, чувства, переживания и прочие представления, возникающие в результате соприкосновения моего «я» с реальностью, а целью такого текста в конечном итоге становится

описание и выражение реальности — такой, какой она открывается и видится мне и только мне.

Все это приводит к возникновению оригинальных автономных текстов, отражающих всю неповторимость моего «я», причем оригинальность и автономность становятся неотъемлемыми качествами и необходимыми условиями существования литературного текста. Однако если я хочу не описывать реальность, но вписаться в нее, то мне будет нужно позабыть как о текстовой автономности и оригинальности, так и о драгоценной неповторимости собственного «я», для того чтобы вписаться в данность некоего канонического сакрального текста путем его толкования и комментирования. Уже в конце 1960-х годов у меня не было сомнения в том, что таким каноническим сакральным текстом для меня должны стать тексты Упанишад. Эти тексты представлялись мне некоей универсальной азбукой, дарующей ключи к пониманию базовых начал, лежащих в основе всех религий, и даже более того — они представлялись мне некоей изначальной матрицей религиозного сознания как такового. Уникальная специфика Упанишад заключается в том, что сами эти тексты уже представляют собой толкование и разъяснение ведического ритуала, и это сообщает им некую амбивалентность, ибо, с одной стороны, они раскрывают глубинный смысл ведических гимнов и ритуальных формул, а с другой стороны — заключают в себе потенциальную возможность дальнейшего толкования, в котором объектом толкования становятся уже они сами. Все это превращает тексты Упанишад и их потенциальное толкование в живую динамическую систему, которая, преодолев неизбежную внешнюю экзотичность этих текстов, способна приспособить их к любой ситуации и к любому контексту, что делает ее поистине всеобъемлющей и универсальной и в чем можно убедиться на примере толкования священного ритуального звука «аум».

Так, Мандукья-упанишада начинается со следующих слов: «Аум! Этот звук — все это. Вот его разъяснение: прошедшее, настоящее, будущее — все это и есть звук Аум. И то прочее, что за пределом трех времен, тоже звук Аум». На первый взгляд кажется, что во всем этом нет ничего, кроме пустой символично-схоластической эквилибристики, не имеющей никакого отношения к действительности, но подобное мнение обязательно изменится, если мы рассмотрим его с точки зрения проблемы

артикуляции. Так, мы называем все мыслимые и немыслимые предметы и явления путем произнесения слов, сами же слова произносятся путем различных артикуляционных позиций, осуществляемых при помощи движения рта и губ. Для произнесения звука «аум» нужно задействовать три артикуляционные позиции, соответствующие трем буквам, из которых складывается этот звук. Для произнесения буквы «а» нужно максимально широко открыть рот. Для произнесения буквы «у» нужно несколько сблизить губы и вытянуть их вперед трубочкой, при этом оставляя рот открытым. И наконец, для произнесения буквы «м» нужно закрыть рот, плотно сжать губы и с силой вытолкнуть сквозь них воздух. Таким образом, для произнесения звука «аум» нужно совершить артикуляционное движение, начинающееся с максимально открытого положения рта и губ и кончающееся максимально закрытым и замкнутым их положением. В процессе этого движения рот и губы пробегают по всем мыслимым артикуляционным позициям и положениям, и поэтому можно говорить о том, что подобно тому, как радуга включает в себе все мыслимые цвета, так и это движение включает в себе все артикуляционные позиции, необходимые для произнесения всех мыслимых и немыслимых слов, и это значит, что все мыслимое и немыслимое многообразие слов обретает свое существование именно благодаря звуку «аум», и, стало быть, действительно звук «аум» есть «все это», как об этом и говорится в Мандукья-упанишаде.

Если звук «аум» сводит все мыслимое и немыслимое многообразие предметов и явлений к некоей единой универсальной артикуляционной данности, то такие сакральные категории, как Брахман и Атман, сводят это многообразие к данности грамматической, также обладающей качествами единства и абсолютной универсальности. В той же Мандукья-упанишаде говорится: «Ибо все это — Брахман. Этот Атман — Брахман». И эти не особенно понятные на первый взгляд слова могут приоткрыть свой смысл, если мы взглянем на них с грамматической точки зрения. Так, когда мы хотим назвать какой-то предмет или какое-то явление, мы говорим: «Это есть стул» или «Это есть стол», и это значит, что, прежде чем стать конкретным столом или конкретным стулом, каждый стул и каждый стол сначала должен предъявить свое «это», а затем и свое «есть», и только после этого он превращается в реально существующий стол и реально существующий стул,

удостоверивший свою реальность в грамматической конструкции «это есть стол» или «это есть стул». Мы склонны полагать, что и слово «это», и слово «есть» носят некий формально грамматический характер, в результате чего можно вполне, пренебрегая ими, опустить их и сказать просто «стол» или «стул». Но даже если мы поступаем подобным образом и просто произносим «стол» и «стул», то все равно внутренне, про себя, мы подразумеваем и слово «это», и слово «есть», и в этом внутреннем подразумевании обнаруживают свое неотвратимо тотальное присутствие и «явленное как таковое», и «актуально явленное».

Прежде чем стать конкретным предметом или явлением, каждый предмет и каждое явление должны явить себя и стать явными, и именно за словом «это» и стоит «явленность как таковая». Но для того, чтобы стать не просто конкретным предметом или явлением, а действительно существующим конкретным предметом или явлением, недостаточно быть просто явленным — необходимо стать актуально явленным, и именно за словом «есть» и стоит «актуальная явленность». Если эту грамматическую конструкцию приложить к упоминаемому выше тексту Мандукья-упанишады, то мы сможем подойти гораздо ближе к пониманию того, что скрывается за словами Брахман и Атман. Брахман есть всеобъемлющее универсальное «Это» — «Это» каждого предмета и явления, и поэтому Брахман есть «явленное как таковое». Атман есть всеобъемлющее универсальное «Есть» — «Есть» каждого предмета и явления, и поэтому Атман есть «актуально явленное». «Актуально явленное» есть лишь стадия раскрытия или развертывания «явленного как такового», а потому «актуально явленное» в конечном итоге есть «явленное как таковое». Именно такой смысл скрывается в формуле: «Ибо все это — Брахман. Этот Атман — Брахман». Во всяком случае, тогда, в начале 1970-х годов, все это представлялось мне именно таким образом.

Здесь может показаться, что, начав заниматься комментариями к Упанишадам, я просто продолжил ту линию, которая наметилась в моих последних литературных опытах. И в самом деле: если в тексте «Война и мир» я дошел до пикселей, из которых складываются изображения всех предметов и явлений, запечатленных на литературной картине мира, то вполне логично предположить, что в случае дальнейшего продвижения в этом направлении я должен был выйти на уровень

грамматических закономерностей и проблем артикуляции, ответственных за возникновение и образование слов-пикселей. Пиксели — это атомы изображения, а слова-пиксели — это атомы литературного изображения, атомы литературной картины мира. Мне удалось разъять эту литературную картину на атомы, и теперь мне предстояло разъять сами эти атомы. Казалось бы, что эта новая задача по разъятию является всего лишь продолжением предыдущей, но здесь дело обстояло далеко не так просто. Одно дело — разъять на атомы литературное изображение, и совсем другое дело — разъять атомы, из которых состоит литературное изображение, на элементарные частицы, ибо мир элементарных частиц в корне отличен от нашего мира, состоящего из атомов, и законы того мира в корне отличны от законов мира, в котором мы сейчас живем. При переходе от одного мира к другому все меняется.

То, что представлялось нам прямым однонаправленным движением, вдруг меняет свое направление на диаметрально противоположное, причем мы совершенно не осознаем этого. Мы полагаем, что движемся в прежнем направлении, а на самом деле при разложении слов-атомов на элементарные частицы само понятие направления теряет всякий смысл, ибо мы оказываемся в совершенно ином измерении и в совершенно другой системе координат, в которой прежние представления о направлениях перестают действовать. Можно даже сказать, что мы оказываемся в некоем зазеркалье, в котором каждый смысл и каждое намерение превращаются в свою противоположность. Как бы то ни было, но здесь крайне затруднительно говорить о литературе, ибо переход с атомарного уровня слов на уровень элементарных частиц, составляющих слово, знаменует конец пути литературы. А если быть точнее, то тут нужно говорить, скорее, не о конце пути литературы, но о том, что путь литературы превращается в свою противоположность, а именно в путь медитации.

Мысль о том, что путь литературы и путь медитации обладают диаметрально противоположными векторами, впервые пришла мне в голову при чтении Катхупанишады, где я обнаружил, в частности, такие слова: «Самосуший продел для чувств отверстия наружу — поэтому человек глядит вовне, а не внутрь себя. Но великий мудрец, стремясь к бессмертию, глядел внутрь себя, закрыв глаза». Тогда же и тоже впервые меня посетила идея зазеркалья, ибо именно тогда я подумал о том,

что путь медитации есть зеркальное отражение пути литературы и эту идею можно прояснить на примере уже приводимой мной выше грамматической конструкции «это есть стол». Предметом литературы в этой конструкции является слово «стол», и вектор литературы направлен от слова «это» через слово «есть» именно к слову «стол». В случае медитации все обстоит ровно наоборот, ибо предметом медитации становится слово «это», и вектор медитации направлен от слова «стол» через слово «есть» к слову «это». Таким образом, и литература и медитация имеют дело с одной и той же грамматической конструкцией, но в случае медитации мы видим эту конструкцию как бы отраженной в зеркале. В пространстве литературы слова «это есть стол» читаются слева направо, то есть в прямом движении. В пространстве же медитации те же самые слова читаются справа налево, то есть в обратном порядке, в результате чего получается зеркальное отражение: «стол есть это». Предельно схематизируя ситуацию, можно сказать, что литературное сознание занимается познанием слова «стол», а медитирующее сознание занимается познанием слова «это», что и позволяет утверждать, что путь медитации есть зеркальное отражение пути литературы.

Вообще, проблема смены некоего общепринятого и общепризнанного вектора зеркально противоположным вектором крайне занимала меня в те времена, и я был буквально одержим честолюбивой идеей, которая заключается ни мало ни много в смене исторического вектора, заданного Монтеверди, на вектор, зеркально противоположный ему. В предисловии к «Пятой книге мадригалов», опубликованной в 1605 году, Монтеверди объявил о своем желании написать трактат под названием «*Seconda pratica*, или О совершенстве современной музыки». Этот трактат впоследствии так и не был написан, но наличие определенного исторического вектора все же было провозглашено, и направление этого вектора пролегло от *prima pratica*, то есть от старой практики метода контрапункта, к *seconda pratica*, то есть к новой практике гомофонно-гармонического склада и к экспрессивному стилю. Во всем этом подразумевалось, конечно же, и присутствие некоего «вектора качества», ибо речь шла не просто о том, что одна практика сменяет другую, но о том, что менее совершенная практика сменяется практикой более совершенной, и в том, какая именно практика является более совершенной, название трактата Монтеверди не

оставляло никаких сомнений. Все мое существо восставало против монтевердиевского проекта, и в этой связи мне вспоминается один эпизод, имевший место где-то в далеком 1971 году. Я прохаживался по улице Горького и вдруг встретил Мишу Ромадина, с которым мы тогда довольно плотно дружили, а дальше все начинало развиваться по схеме, описывающей первую встречу авторского героя хармсовской «Старухи» с Сакердоном Михайловичем. Некоторое время мы разговаривали стоя на улице, затем нам это надоело, и мы зашли в кафе «Московское», где продолжили наши разговоры уже за выпивкой. И там я впервые поведал другому человеку о своем недовольстве Монтеверди. Я назвал Монтеверди злодеем и разрушителем и обвинил его в составлении проскрипционных списков, куда были включены мои любимые Окегем, Обрехт и Жоскен. Но самое главное, именно тогда я впервые объявил о своем намерении сменить вектор Монтеверди на прямо ему противоположный, и это намерение самым непосредственным образом было связано с проблемой пути медитации и пути литературы.

Вопрос о взаимоотношении *prima pratica* и *seconda pratica*, столь сильно занимавший Монтеверди, волновал и меня. Но я вкладывал во все это несколько иной смысл. Я даже выработал свою собственную терминологию. То, что Монтеверди назвал *prima pratica*, я назвал «магической музыкой», а то, что Монтеверди назвал *seconda pratica* и чему он отдавал явное предпочтение, я называл «артистической музыкой». «Магическая музыка» является по сути дела медитативной музыкой, и поэтому для меня она олицетворяла путь медитации, а «артистическая музыка» по сути дела является музыкой олитературенной, и поэтому для меня она олицетворяла путь литературы. Таким образом, если вектор Монтеверди есть вектор преобразования медитативного сознания в сознание литературное, то вектор, избранный мной, должен был приводить к прямо противоположному результату, а именно к преобразованию литературного сознания в сознание медитативное.

Монтеверди был одним из величайших зачинателей «артистической музыки», и его вектор был направлен к Бетховену, Вагнеру, Малеру и Шёнбергу, которые на какое-то время совершенно перестали интересоваться мной. Вектор же моих устремлений был направлен в первую очередь на нидерландских контрапунктистов. На протяжении многих лет я постоянно штудировал, анализировал и играл мотеты и

мессы Дюфаи, Окегема, Обрехта, Пьера де ля Рю, Брюмеля и Жоскена, а “Choralis Constantinus” Хенрика Изаака превратились в мою настольную книгу, или, лучше сказать, в настольные ноты. Я и по сей день почти что ежедневно продолжаю играть все эти партитуры и думаю, что сейчас я являюсь единственным российским композитором, в библиотеке которого находятся полные собрания сочинений Окегема, Обрехта, Брюмеля и Пьера де ля Рю. Что же касается начала 1970-х годов, то тогда я не только играл и анализировал все это. С моей легкой руки у нас образовалась тесная композиторская компания, в которую входили Соня Губайдуллина, Вячеслав Артёмов, Игорь Рехин и еще несколько любителей «петь старую музыку». В среду или четверг каждой недели мы собирались у меня на Огарёва для того, чтобы пропеть с листа две-три мессы Палестрины, Орlando Лассо или кого-нибудь из нидерландцев, и, конечно же, мы постоянно пели “Choralis Constantinus”. Летом, когда мы все вместе оказывались в Сортавале, то частенько собирались по вечерам в «творилке» — так назывался небольшой домик, предназначенный для творческой работы композиторов, — где мы могли свободно предаваться нашим певческим экзерсисам, продолжая огарёвскую традицию. Кроме того, начиная с 1975 года совместно с Артёмовым, который работал тогда редактором издательства «Музыка», я начал выпускать сборники ренессансной полифонической музыки. Каждый год выходило по сборнику, и мы успели выпустить пять таких сборников: Гийома де Машо, Данстейбла, Дюфаи, Хенрика Изаака и Джованни Габриэли, и, хотя в наши планы входило выпустить еще не один десяток подобных сборников, работа над ними прекратилась в связи с моим воцерковлением. Я пытался передать роль автора-составителя ленинградскому фану ренессансной и барочной музыки Ивану Шумилову, но из этого ничего не вышло, и дело так и заглохло. Выпуск этих сборников остался практически незамеченным музыкальной общественностью, но лично для меня этот опыт оказался крайне важным. Ведь согласно требованиям издательства «Музыка» все эти партитуры должны были быть переведены в современные ключи, а для этого мне нужно было собственноручно переписывать их, сводя весь набор старинных ключей к скрипичному и басовому ключам. Процесс этой переписки приносил некое знание, которое невозможно было получить ни путем визуального анализа, ни путем проигрывания на рояле, ни даже

путем пропевания. Может быть, это был процесс медитативно-магического познания, проникающего в самую суть медитативно-магической музыки контрапунктистов.

В результате всех этих занятий я был готов уже написать свой собственный трактат, который в противовес трактату Монтеверди должен был называться «Prima pratica, или О совершенстве старой музыки». Так же как и трактат Монтеверди, мой трактат не был написан, но уже одно сопоставление названий этих трактатов представляет определенный интерес, так как в какой-то степени оно может пролить свет на разницу, существующую между литературным и медитативным взглядом на историю. Все мы так или иначе неизбежно перемещаемся в будущее, но перемещаемся мы в это самое будущее разными путями. Для того чтобы оказаться в будущем, литературному сознанию необходимо проделать путь, ведущий от прошлого к настоящему, что в переводе на терминологию Монтеверди будет означать путь от *prima pratica* к *seconda pratica*. Медитативное же сознание оказывается в будущем, парадоксальным образом проделывая диаметрально противоположный путь, то есть путь, ведущий от настоящего, или от *seconda pratica*, к прошлому, или к *prima pratica*. Конечно же, следование этими двумя путями просто не может не привести к двум совершенно различным будущим — к будущему литературного сознания и будущему медитативного сознания. В начале 1970-х годов я еще не очень хорошо представлял, в чем заключается суть этого самого медитативного будущего, но был абсолютно уверен, что мой путь в будущее пролегает не через настоящее, но через прошлое, что и нашло отражение в названии ненаписанного мною трактата «Prima pratica, или О совершенстве старой музыки».

8

Воспоминания о тех временах, когда мне впервые открылась истина существования двух исторических путей, или двух исторических векторов, вновь нахлынули на меня спустя сорок лет в соборе Чефалу, куда на протяжении почти что двух недель мы с Таней заходили по несколько раз на день. Воспоминания же подобного рода были спровоцированы тем, что в интерьере этого собора разницу

между медитативным и литературным сознанием или, что почти то же, разницу между *prima pratica* и *seconda pratica* можно было наблюдать практически воочию.

Древние византийские мозаики, созданные греческими мастерами, сохранились только в самой апсиде, а на стенах, непосредственно продолжающих апсиду, мозаики были сколоты и их место заняли среднестатистические барочные скульптуры и барельефы. Первое время я просто не замечал эти барочные выкрутасы, ибо все мое внимание было поглощено мозаичным образом Спаса, мощь которого делала все окружающее просто несуществующим, но со временем назойливость, свойственная многим проявлениям барокко, взяла свое, и этому поспособствовало одно обстоятельство.

Обычно мы приходили в собор, когда в нем не было службы, и потому там высвечивалась только мозаика в апсиде, в то время как во всем остальном пространстве царил полумрак. Но на второй или на третий день нашего пребывания мы решили пойти на литургию, благо что в этот год Пасха у православных и католиков календарно совпадала, и мы могли посетить как бы нашу воскресную литургию недели уверения Фомы. Во время совершения этой литургии все освещение в соборе было сконцентрировано на солее и на престоле, за которым литургисали священнослужители, в результате чего риторические позы барочных скульптур вышли на первый план, а мозаики апсиды стали почти что невидимыми, так что волей-неволей мне пришлось разглядывать ярко освещенное барочное убранство. И тут в какой-то момент мне показалось, что это освещение каким-то удивительным образом высвечивает и то, что происходит теперь с нашим миром, и то, что происходит в нашем мире с Церковью, и даже то, что происходит внутри самой церкви. Ведь истина иконосферы подавляется в нашем мире истиной культуры точно так же, как великое молчание византийского мозаичного образа заглушается назойливой болтовней барочных скульптур в соборе Чефалу во время литургии. Так что посещение этого собора может принести не только то знание, которое исходит непосредственно от самого мозаичного образа, но еще и некое историческое знание, которое рождается из сопоставления мозаичного образа с тем, что его непосредственно окружает.

Вообще-то, такое тесное соседство византийских мозаик с барочными скульптурами и барельефами напоминает картину какого-то гигантского геологического среза, в котором можно увидеть слои различных геологических эпох, непосредственно следующих друг за другом. Но если в случае геологического среза слои геологических эпох следуют друг за другом по вертикали, то в случае собора Чефалу следование исторических эпох происходит в горизонтальном направлении, и это особо впечатляет, ибо делает смысловую направленность исторического вектора совершенно очевидной. Получается так, что вектор осознаваемой и известной нам истории направлен от молчания византийского мозаичного образа к болтовне барочных скульптур и далее он продолжает свое движение через меня, который пытается как-то осмыслить все это, к выходу из собора, чтобы в конечном итоге оказаться на улице современного Чефалу. Движение в этом направлении можно интерпретировать по-разному. Его можно интерпретировать как процесс тотальной секуляризации, или тотального расцерковления сознания, его можно интерпретировать как высвобождение сознания из докучливых пут церковных догм, а в духе Макса Вебера его можно интерпретировать как процесс расколдовывания мира, но, как бы мы ни интерпретировали этот процесс, в любом случае мы оказываемся за стенами собора на улице. Однако все дело заключается в том, что находясь в соборе Чефалу и смотря на образ Спаса Пантократора, далеко не каждый из нас захочет оказаться на улице, добровольно прервав это сладостное созерцание. Во всяком случае, для меня каждый выход из собора превращался во что-то нежелательное и проблематичное, ибо этот образ настолько завораживал мое сознание, что от него просто невозможно было оторвать глаз. А поскольку для выхода из собора нужно было двигаться в том же направлении, в котором был направлен вектор истории, то этот самый вектор истории тоже превращался во что-то нежелательное и проблематичное. Как бы то ни было, именно в такие моменты я испытывал настоятельную потребность в замене вектора истории противоположным вектором — вектором, направленным от барочной болтовни к молчанию мозаичного образа и приводящим к будущему нового воцерковления, нового заколдованного мира и нового сакрального пространства.

В начале 1970-х годов я еще не сформулировал для себя идеи нового сакрального пространства, но идея альтернативного исторического вектора уже достаточно сильно занимала меня, и, более того, именно тогда мне открылось, что идея эта была уже воплощена на практике и воплотил ее не кто иной, как Бах в процессе создания «Искусства фуги». С точки зрения нормативной, общепринятой истории музыки написание подобного произведения должно представляться если и не полным безумием, то, во всяком случае, каким-то странным чудачеством.

В самом деле: если принять во внимание, что в это самое время сыновья Баха вовсю осваивали возможности сонатной формы, мангеймцы закладывали основы симфонизма, а Гайдну исполнилось уже 18 лет, то есть если принять во внимание, что в это самое время совершенно явственно и неотвратно наступала эпоха диалектического сонатного симфонизма, то создание дидактического произведения, демонстрирующего бесконечные возможности контрапунктической обработки одной-единственной темы, просто не могло не восприниматься как какой-то нонсенс, как какой-то анахронизм, если не сказать атавизм. И поэтому, наверное, нет ничего удивительного в том, что сразу же после смерти Баха предназначенные для печати доски с награвированными на них партитурами контрапунктов «Искусства фуги» были проданы его сыновьями по цене меди.

Но если даже отвлечься от тех композиторских тенденций и начинаний, которые стали определять лицо европейской музыки того времени, и сосредоточиться исключительно на творчестве самого Баха, то и в этом случае «Искусство фуги» будет производить впечатление какого-то совершенно необъяснимого выпадения из логики музыкально-исторического развития. Во всяком случае, по сравнению с фугами обоих томов «Хорошо темперированного клавира» контрапункты «Искусства фуги» кажутся каким-то чудовищным откатом назад — к ричеркарам Габриэли, а может быть, даже и еще дальше. Но именно это нарушение логики музыкально-исторического развития, именно этот «чудовищный откат назад» и превращает «Искусство фуги» в одно из величайших произведений, а может быть, даже в самое великое произведение европейской музыки. Уникальность «Искусства фуги»

заключается в том, что в этом произведении Баху удалось осуществить нечто такое, что не удавалось в чистом виде никому из композиторов ни до, ни после него, а именно: ему удалось явить путь, диаметрально противоположный пути развития европейской музыки, и даже более того — ему удалось явить путь, противоположный пути всей западноевропейской цивилизации с ее секуляризацией и расколдовыванием мира.

Впервые эта мысль пришла мне в голову, когда я увидел на пюпитре своего рояля случайно оказавшиеся друг подле друга две раскрытые партитуры: партитуру «Искусства фуги» и партитуру мессы Жоскена “Ave Maris Stella”. Их структурно-графическое сходство, сразу же бросившееся мне в глаза, подобно ньютоновскому яблоку заставило меня увидеть простой и очевидный факт, который, несмотря на всю его простоту и очевидность, до того момента я не замечал в упор. А не замечал я того, что обе эти партитуры подчиняются некоему единому принципу развития музыкального материала. Ведь подобно тому, как все части жоскеновской мессы построены на мелодии григорианского гимна “Ave Maris Stella”, так и в основе всех контрапунктов «Искусства фуги» лежит одна-единственная тема. И подобно тому, как каждая часть мессы представляет собой индивидуальный вариант контрапунктической обработки григорианского гимна, так и каждый отдельный контрапункт «Искусства фуги» представляет собой индивидуальный вариант контрапунктической обработки единой для всех контрапунктов темы. Из всего этого можно сделать вывод, что «Искусство фуги» и “Ave Maris Stella” относятся к одному и тому же типу музыки, и этот тип музыки весьма отличен от того типа, который Бах демонстрирует в «Хорошо темперированном клавире». В терминологии Монтеверди противопоставление этих типов музыки будет выглядеть следующим образом: месса “Ave Maris Stella” и «Искусство фуги» — *prima pratica*, «Хорошо темперированный клавир» — *seconda pratica*. Но тогда получается, что вектор творческого пути Баха диаметрально противоположен вектору Монтеверди и вектору истории западноевропейской музыки вообще. Если Монтеверди движется в будущее, идя от *prima pratica* к *seconda pratica*, то есть от прошлого к настоящему, то Бах движется в будущее, идя в противоположном направлении — от *seconda pratica* к *prima pratica*, или от настоящего к прошлому, и в этом заключается беспрецедентная

парадоксальность и непреходящая актуальность «Искусства фуги», ибо что может быть более парадоксальным и более актуальным, чем путь медитации, который указал нам Бах в этом произведении?

Сопоставляя контрапункты «Искусства фуги» с фугами «Хорошо темперированного клавира», можно получить более полное понимание того, что есть путь медитации, что есть путь литературы и в чем заключается их разница. Но поскольку речь зашла о музыкальных произведениях, то здесь, очевидно, уместно расширить понятие «путь литературы» и говорить о «пути художественного мышления», тем более что литература представляет собой всего лишь один из видов художественной деятельности. Уже сам факт того, что полифонические композиции «Искусства фуги» Бах называет контрапунктами, а полифонические композиции «Хорошо темперированного клавира» — фугами, говорит о многом, но я коснусь только одного момента данной проблемы, попытаюсь разобраться в том, что кроется за более чем 48 темами «Хорошо темперированного клавира» и за одной-единственной темой, которая присутствует во всех контрапунктах «Искусства фуги».

Каждая fuga «Хорошо темперированного клавира» построена на своей собственной теме. Эта тема обладает своим собственным неповторимым обликом, своим настроением, своей аффективной природой, и именно этот аффект, этот неповторимый облик, это настроение темы предопределяет уникальность и неповторимость художественного облика фуги в целом. Если взглянуть на эту ситуацию с точки зрения проблемы грамматической конструкции «это есть стол», о которой я писал раньше, то последовательность фуг «Хорошо темперированного клавира» будет выглядеть как последовательность высказываний «это есть стол», «это есть стул», «это есть книга», «это есть человек», «это есть дерево», «это есть облако» и т. д. В этой последовательности слова «стол», «стул», «книга», «человек», «дерево» и «облако» будут выполнять роль темы фуги, а слова «это есть» — роль полифонической разработки темы. Предназначение полифонической разработки заключается в том, чтобы в максимальной степени выявить и реализовать все индивидуальные и неповторимые возможности, заложенные в теме, а это значит, что предназначение фуги в целом заключается в разьяснении того, что есть тема. В процессе своего развертывания fuga как бы разьясняет нам во всех подробностях, что

есть этот стол, что есть этот стул, что есть эта книга или что есть этот человек, и в этом разъяснении и заключается суть художественного мышления.

В ситуации «Искусства фуги» все обстоит ровным счетом наоборот, ибо если взглянуть на эту ситуацию с точки зрения конструкции «это есть стол», то последовательность контрапунктов «Искусства фуги» будет выглядеть как последовательность высказываний «стол есть это», «стул есть это», «книга есть это», «человек есть это», «дерево есть это», «облако есть это» и т. д. В этой последовательности слово «это» будет выполнять роль темы, единой для всех контрапунктов, а слова «стол», «стул», «книга», «человек», «дерево» и «облако» — роль полифонической разработки. Но поскольку предназначение полифонической разработки заключается в том, чтобы в максимальной степени выявить и реализовать все возможности, заложенные в теме, то получается, что все контрапункты «Искусства фуги» предназначены для разъяснения слова «это», в то время как слова «стул», «стол», «человек» или «дерево» являются лишь средством для всестороннего и обстоятельного рассмотрения слова «это» во всей его глубине и полноте, и именно в этом всестороннем и обстоятельном рассмотрении слова «это» и заключается суть пути медитации.

Здесь можно говорить не только о двух противоположных путях — пути медитации и пути художественного мышления, но и о двух радостях или даже о двух Радостях с большой буквы. Увидеть и описать предмет или явление во всей его неповторимой индивидуальности, во всех его мельчайших подробностях — в этом заключается Радость художественного мышления. Увидеть «Это» каждого предмета и явления, увидеть, что каждый предмет и явление есть прежде всего «Это», — именно в этом и заключается Радость медитации. «Хорошо темперированный клавир» есть чистое воплощение Радости художественного мышления. «Искусство фуги» есть чистое воплощение Радости медитации. В какой-то момент я вдруг почувствовал, что утратил вкус к Радости художественного мышления, утратил вкус к прелюдиям и фугам «Хорошо темперированного клавира», ибо на моем небосклоне воссияло незаходящее светило «Искусства фуги». Не проходило и дня без того, чтобы я не проигрывал по одному или по нескольку контрапунктов из этого уже сильно потрепанного петерсовского издания с оторванной обложкой, и сейчас мне кажется,

что это постоянное ежедневное общение с «Искусством фуги» сыграло в моей жизни весьма существенную роль. Ведь «Искусство фуги» представляет собой не просто путь медитации вообще, ибо это есть путь европейской христианской медитации. И я думаю, что именно причастность к христианско-европейской медитативной традиции, осуществляемая через постоянное проигрывание контрапунктов «Искусства фуги», удержала меня от соскальзывания в состояние вечного студента восточной мудрости, а также от превращения меня в военнообязанного паломника в страну Востока или в присяжного посетителя индобруддийских ретритов современности. Как бы то ни было, сейчас я просто уверен в том, что в европейской истории Нового времени нет более мощного и более фундаментального невербального богословского аргумента, утверждающего истинность христианства, чем «Искусство фуги» Баха.

10

Начиная с 1975 года в окружающем меня воздухе стало что-то меняться, и эти изменения были связаны с тем, что в моем поле зрения все чаще и чаще стали появляться церковные люди. Верующие церковные люди встречались мне и раньше.

Так, еще в консерватории в конце 1960-х годов я несколько раз беседовал с Женей Королёвым, который парировал все мои восточные наскоки на него какой-то удивительной для меня мягкой и в то же самое время непреклонной вкорененностью в живую проблематику веры, заявляя об интимности и принципиальной непередаваемости личного христианского опыта. Примерно в то же время я довольно часто общался с Пашей Егоровым, который, как я теперь понимаю, пытался приобщить меня к церковной жизни. Он рассказывал мне о своем пребывании-послушании в Псково-Печорском монастыре, давал мне просфорки, упоминал о своих встречах с Юдиной и даже пытался позвать меня на частную домашнюю встречу с митрополитом Антонием Блумом. И хотя все эти разговоры и встречи заставляли меня как-то насторожиться, но, наверное, из-за моей тогдашней одержимости проблематикой Востока ни эти встречи, ни эти разговоры не имели никаких практических следствий. Все они так или иначе носили случайный,

поверхностный характер, и так продолжалось до середины 1970-х годов, то есть до того самого времени, когда количество этих встреч и разговоров не начало перерастать в качество и за всем этим не стала просматриваться некая системность и даже судьбоносность.

Первым священником, с которого началось мое практическое вхождение в Церковь, оказался протоиерей Владимир Рожков, представляющий собой довольно неординарную, яркую и противоречивую личность. Его часто приглашали на «Мосфильм» для консультаций по вопросам достоверного изображения эпизодов, связанных с Церковью, в результате чего вскоре он стал не только почти что профессиональным консультантом «Мосфильма» по религиозной тематике, но и обзавелся массой знакомств в среде художников, режиссеров и артистов. Он любил богемную обстановку, шумные застолья с обильными возлияниями, а поскольку в свое время он проходил стажировку в Ватикане, то был, что называется, «культурно нахвтан» и мог легко поддержать любую художественно-артистическую беседу с богословским уклоном. Впоследствии в более строгих церковных кругах я наслушался о нем много чего. Говорили и о том, что он «излишне католиковат», и о его предполагаемых связях с КГБ, и вообще обвиняли его во всех тех грехах, в которых русофильски ориентированное священство обычно обвиняет священство прозападное. Возможно, что все это в какой-то степени и соответствовало действительности, но в то время это было совершенно неважно, ибо для меня — а я уверен, что далеко не только для меня, — отец Владимир был первым, кто реально приоткрыл дверь, ведущую в храм, и заложил начала церковного ликбеза.

Каждое застолье с отцом Владимиром предварялось обязательным посещением церковной службы. К моменту нашего знакомства он был настоятелем храма Нечаянной радости в Марьиной Роще. Кстати, когда-то давным-давно настоятелем этого храма был прадед Димы Крылова — моего звенигородского друга детства, но об этом я узнал много позже, а тогда мы отстаивали всенощную, прослушивали проповедь, после чего ехали или в чью-нибудь мастерскую, или на квартиру к Аносовым, или же домой к самому отцу Владимиру, где проводили время в застольных беседах до поздней ночи. У отца Владимира была достаточно внушительная по тем временам библиотека, состоящая в основном из книг

«Джорданвилля», «Жизни с Богом», «УМСА-пресс» и других современных церковных издательств, которые он охотно давал читать домой. Его личные книжные пристрастия были довольно тенденциозны, и, следуя его рекомендациям, я читал Франциска Ксаверия, Игнатия Лойолу, дневники Максимилиана Кольбе — недавно канонизированного мученика Освенцима, которого отец Владимир особенно почитал, — и тому подобные католические книги, среди которых немаловажное место занимали проповеди отца Дмитрия Дудко и многочисленные писания отца Александра Меня, факт чтения которых в последующей церковной жизни мне приходилось тщательно скрывать. Однако среди всего этого чтения попадались и крайне важные, оказавшие на меня огромное влияние книги. Так, именно из рук отца Владимира я впервые получил такие фундаментальные книги, как «Старец Силуан» иеромонаха Сафрония и «Антропология св. Григория Паламы» архимандрита Киприана (Керна). Эти книги на долгое время стали моими настольными книгами, и я всегда-буду благодарен за это отцу Владимиру.

Примерно в это же самое время Нина Анарина познакомила меня с Валерой Байдиным. Перед нашим знакомством она предупреждала меня о некоторой его жесткости и нетерпимости. Она даже говорила о том, что побаивается его открытой набожности и церковности, и впоследствии я имел возможность убедиться в правоте ее слов. За своими плечами Валера имел внушительный филологический «бэкграунд», а проблемами, которыми он занимался к моменту нашего знакомства, являлись проблемы русского космизма и русского авангарда 1910-х годов. Одержимость этими проблемами, помноженная на его более чем крепкое православие, делала Валеру крайне интересным для меня собеседником. Но здесь имели место и некоторые неудобства. Помню, как однажды, выпивая в тесной компании у меня на Ходынке и беседуя как раз о возможностях православного толкования русского авангарда, мы после двенадцати часов ночи начали открывать очередную бутылку, и тут он с возмущением встал и, несмотря на то что метро уже не работало, покинул нашу компанию, предпочтя ночную неизвестность сидению с людьми, которые выпивают и закусывают после двенадцати часов. Нам было очень стыдно, и, пристыженные, мы нехотя начали осваивать только что открытую бутылку, переживая за то, «как он сейчас там». Этот и подобные ему случаи

заставляли меня вести себя в присутствии Валеры более осмотрительно. Во всяком случае, он стал представлять для меня весьма ощутимый и полезный противовес отцу Владимиру.

Однако все эти новые церковные веяния давали знать о себе не только в появлении новых церковных знакомств — что-то менялось и в старом моем окружении. Так, книжник, у которого раньше я покупал книги по философии и по восточным религиям, вдруг предложил мне трехтомное толкование Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея, а Валера Колпаков ни с того ни с сего предложил мне современный патриархийный молитвослов. Вскоре я купил у него пятитомное «Добролюбие», а за этим последовали и другие подобные книги. В общем, получилось как-то так, что книжники все чаще и чаще стали предлагать мне книги не просто христианские, но строго ортодоксальные, и в этом просматривалась некая системность. Правда, имели место и обратные ситуации, иногда довольно забавные. Так, заехав как-то раз к одному из старых своих книжников, живущему у метро «Проспект Вернадского», я попросил его помочь мне раздобыть «Типикон». Реакция его была довольно неожиданной. Он впал в гнев и сдавленным голосом произнес: «Я несу свет людям, а вы предлагаете мне заниматься каким-то мракобесием!» Больше к этому книжнику я уже не обращался.

11

Со временем все эти прочитанные и читаемые мной книги, все эти бесконечные разговоры и размышления на религиозные темы стали ощущаться мной как что-то недостаточное и неполноценное. Я чувствовал, что тут необходимо какое-то внутреннее осуществление, но какое осуществление и осуществление чего именно — на эти вопросы у меня не было ответа. По словам Володи Серебровского, в то время я напоминал пьяного, который шатается из стороны в сторону и толкает мимо идущих людей, которые уже избрали свой путь. И действительно, те застольные диспуты и споры о единственно истинной религии, которые завязывались между отцом Владимиром и Линнартом Мяллем или между мной и Серебровским, бесконечно

продолжались в моей голове, когда я оставался один. Вот характерная запись из моего дневника того времени.

«Избрать ли христианство? Избрать ли прекрасный летний день, проведенный мной на даче у Аносовых в прошлом году? Избрать ли дом напротив? Избрать ли березу в инее? Избрать ли «общечеловеческую» ханаяну? Или заняться шаманизмом? Избрать ли Энэкен? Или принять католичество? Избрать ли сон, приснившийся вчера? Избрать ли далекую и прекрасную музыкальную цель? Избрать ли чудесные взаимоотношения, возникшие как-то раз за бутылкой с Осьмёркиным? Избрать ли...»

Я понимал, что мне пора переходить от слов и умозаключений к делу, а для этого нужно было остановиться на чем-то одном, принять какое-то твердое решение, но я понимал также, что в деле, о котором идет речь, с принятием решений возникают определенные проблемы. Ведь если я принимаю какое-либо решение, то это значит, что я принимаю «мое решение», а это, в свою очередь, значит, что это «мое решение» должно неизбежно нести отпечаток ограниченности моего «я», то есть должно быть ограничено по своей природе. Но возможно ли принять такое решение, которое было бы абсолютно произвольным и независимым от природы моего «я»? Это возможно, но только в том случае, если не мое ограниченное «я» будет принимать решение, но само решение будет принимать меня. Не я должен выбирать то или иное решение на основании своих представлений о правильном решении, но единственно правильное решение должно избрать меня. А я должен расслышать его зов и выделить этот зов из бесчисленного числа других зовов, исходящих из окружающей меня действительности. И в какой-то момент я почувствовал, как мое решение начало выбирать и принимать меня.

Все началось с того, что мне в руки попали «Откровенные рассказы странника», и прочтение этой книги заставило меня впервые серьезно усомниться в абсолютной монополии Востока на владение религиозной истиной. Я вдруг почувствовал, что в «Откровенных рассказах» говорится примерно то же самое, что и в восточных текстах, но говорится это на языке «Родной речи» для третьего класса и в контексте недавней русской, то есть моей, истории. Получалось как-то так, что то, ради чего я собирался предпринять длительное паломничество в далекие экзотические страны, находилось совсем рядом, у меня под носом, просто до поры до

времени я этого в упор не видел. На это открытие наложились длительные разговоры с Валерой Байдиным, обличающим московское «интеллигентское» православие и называющим отца Дмитрия Дудко и Александра Меня «фильтрами-заслонками», не дающими московским интеллигентам пробиться к настоящему внутреннему монашескому православию путем удержания этих интеллигентов в поле своего пастырского окормления. В этих разговорах Валера давал мне понять, что ему ведом путь к этому внутреннему православию и что этот путь ведет в Елгаву в пустынку к отцу Тавриону. Откровенно говоря, я побаивался ступить на этот путь, опасаясь непредвиденных и необратимых перемен в своей жизни, но однажды, когда я в очередной раз начал колебаться между желанием и боязнью ехать в пустынку, Валера в своей обычной жесткой манере сказал мне: «Ну, дело твое. Я знаю путь и в прямом, и в переносном смысле, а ты — как хочешь». После таких слов мне не оставалось ничего иного, как решиться поехать к отцу Тавриону, ибо я почувствовал, что в противном случае я рискую навсегда остаться «по эту сторону» православия, то есть рискую остаться снаружи.

Мы поехали в пустынку перед самым началом Великого поста в марте 1978 года. Вместе с нами поехал завсегдатай электронной студии, клавишник «Форпоста» и мой друг Серёжа Савельев. Мы даже не были неофитами — мы находились на какой-то ступени, предшествующей неофитству, и Валера крайне деликатно и умело исполнил роль нашего проводника. В течение трех дней, проведенных нами в пустынке, мы отстаивали все службы, слушали проповеди отца Тавриона, пили чай с дьяконом, являющимся его духовным сыном, а в Прощёное воскресенье я сподобился личной встречи и беседы с самим старцем. Не буду пересказывать ее содержание, скажу только, что после нее я понял, что прошло время принятия мною каких-либо решений, ибо решение уже приняло меня, и мне остается лишь посвятить мою жизнь осуществлению этого принявшего меня решения.

По возвращении в Москву события начали развиваться со стремительной быстротой. Валера свел меня со своим духовным отцом иеромонахом Павлом Лысаком. К тому времени отец Павел вместе со своим сотоварищем отцом Амвросием Юрасовым был выдворен из Троице-Сергиевой лавры за некое «преисбыточное православие». В те времена Церковь находилась под неусыпным оком советского государства и специальных органов, зорко следящих за тем, чтобы старательность священников и монахов не превышала норм, предусмотренных на этот счет советской властью. Все, что превышало эти нормы, пресекалось и наказывалось. Отец Павел и отец Амвросий были далеко не единственными, кто подпал под действие этого прессинга, однако если отец Амвросий в какой-то степени смирился с этим изгнанием и уехал нести монашеский подвиг в Почаевскую лавру, то отец Павел, может быть, в силу своего украинского упрямства, все надеялся вернуться к преподобному Сергию, а потому, не подчиняясь никаким предписаниям, оставался в Москве и подвизался в качестве простого чтеца в Николо-Кузнецком храме. Здесь же, в Москве, он оброс огромным количеством духовных чад, в числе которых, благодаря Валере Байдину, оказался и я.

Вскоре духовным чадом отца Павла стала и Таня, которую я привел к нему по его благословению. Нужно заметить, что вообще-то Таня продвигалась к Церкви несколько быстрее, чем я. Хотя мы совместно проходили все стадии «паломничества в страну Востока», но она явно не относилась к этому с таким рвением, как я, а иногда выказывала даже известную настороженность к Серебровскому и Мяллю. Наверное, в силу своей женской натуры, более склонной к традиционным устоям, она даже в самый разгар наших восточных приключений иногда заходила в церковь. Я знал об этом и, будучи сам в то время абсолютно не церковным, несколько раз просил ее почему-то поставить за меня свечку. Так что еще неизвестно, привел ли Таню к отцу Павлу я или же меня привели к нему ее поставленные за меня свечки. Как бы то ни было, но мы стали его духовными чадами, и теперь нам нужно было венчаться. Венчание в Москве представляло известную проблему, ибо в те времена все московские храмы находились под бдительным оком органов, а мы с Таней еще не

были готовы к тому, чтобы сознательно идти на более чем вероятные неприятности для себя и для своих родителей. И здесь на помощь опять пришел Валера Байдин, который по благословению отца Павла свозил нас к своему знакомому священнику в какую-то глухую деревню под Волоколамском, где нас венчали без всякой регистрации, почему наше венчание можно считать в каком-то смысле тайным. Это венчание завершило процесс нашего совместного воцерковления и положило начало новой, воцерковленной жизни, и если бы по примеру Данте всю нашу жизнь можно было уподобить книге, то в том самом месте этой книги, где бы повествовалось о нашем венчании, должны были бы находиться слова: “*Incipit vita nova*”.

Новизна церковной жизни целиком и полностью захлестнула нас. Каждую субботу после всенощной мы ехали к отцу Павлу для беседы и исповеди к воскресной литургии. В небольшой квартире на улице Обручева, которую предоставила ему одна из его духовных чад, набивалось до двух десятков человек. В одной комнате, сплошь увешанной иконами и служившей кельей отца Павла, при свете мерцающей свечи происходила собственно исповедь, а в другой комнате и на кухне ожидающие исповеди читали правило ко Святому причащению. Сама же исповедь представляла собой одновременно и экзамен, и практический урок, и задание на следующую неделю, так что каждый акт исповедования становился действительным упражнением в Боге. Однако наша церковная жизнь не ограничивалась общением только с одним отцом Павлом. Вскоре с его легкой руки и по его благословению мы попали в Балабаново к старцу Амвросию. Нам удалось посетить его всего несколько раз — вскоре старец умер, но с тех пор Балабаново стало как бы нашим вторым домом. Мы постоянно наезжали туда и вместе и порознь, и каждую Пасху мы праздновали в храме села Спас-Прогнанье под Балабановом, где, собственно говоря, и находился небольшой неофициальный женский монастырь, основанный старцем Амвросием. Общение с его насельницами матушками Пульхершей, Агафьей и Анимаисой дало мне, наверное, больше, чем сотни прочитанных книг. Все они были почти что безграмотными старыми деревенскими женщинами, но в силу разных обстоятельств им удалось аккумулировать в себе православный опыт такой концентрации и такой силы, что впоследствии мне очень редко удавалось встретиться с чем-то подобным. Одна из этих матушек — схимонахиня Елена стала для Тани чем-то вроде духовной

матери, и общение с ней продолжалось до самой матушкиной смерти, наступившей где-то в самом конце 1990-х годов.

В это же самое время мы начали активно ездить по монастырям и святым местам. Мы бывали и в Псково-Печорском монастыре у отца Иоанна Крестьянкина, и в Пюхтицах, и в Почаевской лавре, и снова в пустынке под Елгавой у отца Тавриона, и на Острове у отца Николая, и, конечно, мы постоянно ездили в Троицу к преподобному Сергию, где часто исповедовались у отца Венедикта. Тогда же мы познакомились со многими замечательными монахами и священниками, с некоторыми из которых у нас завязалась многолетняя дружба. Здесь можно вспомнить и харьковского монаха Антония, который являл пример какой-то неподражаемо детской, восторженной веры и который, несмотря на отсутствие одной руки, был искусным резчиком по дереву, и отца Философа — настоятеля сортавальского храма, о котором можно было бы написать не одну книгу. Во всяком случае, общение с этим потомственным олонецким священником, прошедшим лагеря и пытки, дало мне гораздо больше, чем прочтение многих книг по истории России XX века. Я мог бы упомянуть еще целый ряд замечательных церковных людей, но сейчас, наверное, важнее подчеркнуть другое, а именно то, что церковная жизнь того времени несколько отличалась от современной церковной жизни. Тогда Церковь была гонима и находилась «под спудом», и поэтому, для того чтобы стать церковным человеком и продолжать оставаться им, нужно было обладать определенной решимостью и даже мужеством. Необходимость решительности и мужества делали веру более живой и более пламенной, а эта живость и пламенность веры порождали, в свою очередь, совершенно особый тип церковного человека, и мне кажется, что именно этим объясняется столь значительное количество ярких и замечательных личностей в церковной среде того времени.

Такие яркие, незаурядные личности попадались и в нашем непосредственно близком окружении. Так, к моменту нашего воцерковления в нашей крохотной квартире на Ходынской улице образовалось что-то вроде православного приюта, в котором в подобных личностях не было недостатка. Чего стоил хотя бы поселившийся у нас Коля-Анафема, прозванный так за то, что на уроках постановки голоса распевался именно на слове «анафема», или Сережа Киреев — чадо отца

Дмитрия Дудко, устроивший в нашей квартире переплетный цех самиздатской православной литературы. И Коля-Анафема, и Сережа Киреев были бывшими студентами мехмата, бросившими обучение и ушедшими в Церковь, а вернее, в никуда. И это было приметой времени. Многие тогда бросали научную или художественную деятельность, уходили из учебных заведений и подавались в ночные сторожа, вахтеры или истопники для того, чтобы оказаться поближе к Церкви. И хотя это явление не носило такого массового характера, как эмиграция в Израиль или в Соединенные Штаты, но все же оно было достаточно ощутимо. Подтверждением этого может служить только что вышедшая достаточно любопытная книга «Несвятые святые», в которой архимандрит Тихон (Шевкунов) описывает среди прочего историю своего воцерковления, почти полностью совпадающую по времени с моим приходом в Церковь. Он упоминает практически тех же священников, тех же монахов, те же места и те же ситуации, с которыми довелось соприкоснуться тогда и мне. Но если выпускник ВГИКа Георгий Шевкунов — будущий отец Тихон — сподобился погружения в самые сокровенные глубины церковной монашеской жизни, то я, подобно плоскому камешку, брошенному умелой рукой и скачущему по поверхности водной глади, сам лишь скакал по поверхности этой самой жизни, время от времени все же получая возможность заглянуть в ее глубины, что называется, одним глазком. У нас были разные призвания и разные бэкграунды, но мы так или иначе были причастны некоему подспудному историческому течению, некоему единому историческому зову, и, несмотря на наши различия, каждый из нас по-своему пытался ответить на этот зов. Мне кажется, что именно в наличии этого зова и в попытках ответить на него заключается специфика советской действительности конца семидесятых — начала восьмидесятых годов, детьми которой мы, по существу, и являемся, и которая заставляет меня писать то, что пишу сейчас я, а отца Тихона — писать то, что написал он.

Недавно я совершенно случайно услышал по телевизору, как какой-то академик говорил о том, что, согласно статистическим данным, в России катастрофически падает количество людей, умеющих читать. Дети 11-12 лет едва-едва могут читать по складам, причем они уже не в состоянии понять смысл прочитанного. Еще он говорил о том, что разработанная им система обучения позволяет во много раз увеличить и скорость чтения, и объем понимания текста. Эти слова заставили меня призадуматься сразу о нескольких вещах.

Во-первых, я подумал о том, что все сказанное академиком о навыках чтения и понимания текста можно толковать и в более широком смысле. Ведь если мы будем рассматривать культуру как текст, то из этого следует, что для того, чтобы стать «культурным человеком», «просто человек» должен овладеть навыками чтения и понимания текста культуры. Потом я подумал о том, что когда мы говорим о кризисе культуры, то допускаем некоторую неточность, ибо здесь нужно говорить скорее о кризисе человека, утратившего навык считывания и понимания культурного текста, в то время как сама культура, не ведая никакого кризиса, остается все той же культурой, просто теперь она становится культурой непрочитанной и непонятой, но это уже есть не проблема культуры, а проблема человека. И наконец, я подумал о том, что все это поможет мне более ясно изложить те мысли, которые возникли у меня в процессе моего воцерковления, но здесь сперва нужно несколько подробнее коснуться понятия культурного текста, или текста культуры.

Когда я говорю о культуре как о тексте, то подразумеваю всю совокупность проявлений культуры: литературу, музыку, живопись, архитектуру, прикладные искусства, традиционные праздники и прочие культурные феномены, которые, собственно, и образуют текст культуры. Если согласиться с этим, то получается, что чтение книг, хождение на концерты и слушание музыки, посещение музеев и выставок, участие в празднествах и прочие культурные акции есть не что иное, как процесс считывания этого самого текста культуры. И здесь можно выявить целую иерархию различных взаимоотношений человека с культурой. Так, человек может вообще не читать книг, не слушать музыку на концертах, не ходить на выставки, не

знать, в какой руке нужно держать ножик и вилку, то есть быть человеком абсолютно некультурным, или бескультурным, и не испытывать при этом никаких комплексов. Человек может также читать книги, ходить на концерты и посещать выставки, при этом совершенно не понимая смысла происходящего, то есть такой человек как бы способен демонстрировать свой навык чтения, не владея при этом абсолютно никакими навыками понимания. Такое положение дел крайне характерно для людей, которые в силу тех или иных обстоятельств стараются выказать свою причастность к культуре, не имея на самом деле ни предрасположенности, ни способности к этому. И наконец, человек может не только читать книги, ходить на концерты, посещать выставки, но при этом еще и понимать смысл происходящего, то есть такой человек может не только считывать текст культуры, но способен к тому же еще и понять, и адекватно оценить этот текст. Подобное понимание приносит знание. Именно это знание превращает человека в знатока и ценителя культуры, то есть оно превращает человека в полноценного «культурного человека». В подобном знании культуры может быть тоже масса градаций, начиная от знатока-дилетанта, или профана, и кончая знатоком-специалистом или даже суперспециалистом, но здесь следует заметить, что есть нечто, что превышает знание культуры, и это нечто есть креативный опыт культуры. Креативный опыт культуры есть не что иное, как свободное творческое владение кодом построения текста культуры. Именно креативный опыт культуры позволяет порождать новые комплексы текстов внутри уже существующего массива общекультурного текста. Таким образом, если знание культуры есть удел потребителей и пользователей культуры, то креативный опыт культуры есть удел творцов культуры. Однако каким бы великим и грандиозным этот опыт ни представлялся, никогда не следует забывать о том, что он рождается из простых и элементарных навыков чтения текста, понимания текста и умения накапливать знания, заложенные в тексте, и что вне этих навыков никакой креативный опыт просто немыслим.

Все сказанное о культуре как о тексте в значительной мере можно отнести к Церкви, ибо Церковь тоже можно рассматривать как текст, но, конечно же, здесь нужно говорить уже не о концертах, выставках и спектаклях, а совсем о других вещах. Если говорить о Церкви как о тексте, то следует подразумевать всю

совокупность проявлений Церкви, а именно: церковные службы, посты, молитвы, утренние и вечерние правила, соблюдение канонических предписаний и прочие атрибуты церковной жизни, которые, собственно, и образуют текст Церкви. И если это действительно так, то получается, что посещение церковных служб, соблюдение постов, чтение утренних и вечерних правил, почитание икон и прочие церковные свершения, отправления и акции есть не что иное, как процесс считывания этого самого текста Церкви. И здесь, так же как и в случае с текстом культуры, можно выявить целый ряд вариантов взаимоотношений человека. Церковь, понимаемой как текст. Так, можно, например, вообще не посещать церковные службы, не молиться, не поститься и быть принципиально не церковным человеком, не испытывая при этом никаких комплексов. Можно, наоборот, посещать церковные службы, молиться и поститься, но при этом совершенно не понимать суть происходящего, то есть можно как бы демонстрировать свой навык чтения текста, не владея при этом навыком его понимания. Можно, наконец, не только посещать церковные службы, молиться и поститься, но и при всем том понимать смысл происходящего, и только в результате такого понимания можно обрести церковное знание и церковный опыт. Здесь очень важно подчеркнуть, что ни церковное знание, ни церковный опыт не могут быть обретены, если человек не овладел навыками чтения и понимания текста Церкви. Подобно тому, как культурное знание и культурный опыт рождаются только в результате понимающего чтения книг, хождения на концерты и посещения выставок, так и церковное знание и церковный опыт рождаются только в процессе понимающего посещения церковных служб, соблюдения постов, чтения молитв, то есть в процессе понимающего участия во всем том, что образует текст Церкви.

Из всего этого можно сделать достаточно важный вывод относительно природы такого явления, как «расцерковленность мира». И в самом деле: в чем ином может крыться причина расцерковления мира, как не в утрате человеком способности считывания текста Церкви? На наших глазах человек все заметнее и заметнее утрачивает способность считывать текст культуры, и у нас, как у свидетелей, это вызывает чувство дискомфорта, а то и ввергает нас в панику, особенно если мы слышим о читающих по складам двенадцатилетних детях. А способность считывать

текст Церкви человек утратил уже давно, и это не вызывает у нас никакого чувства дискомфорта, ибо процесс утраты этой способности не протекал у нас на глазах и мы не являлись свидетелями этого, а поэтому современное состояние расцерковленности кажется нам чем-то вполне естественным и само собою разумеющимся, — во всяком случае, мы не склонны воспринимать это состояние как следствие нашей собственной ущербности. Нам трудно согласиться с тем фактом, что мы просто разучились читать текст Церкви, — для нас гораздо комфортнее считать, что нет никакого такого текста Церкви, который нужно было бы научиться читать, и нет никакого особенного знания и никакого особенного опыта, к которому можно было бы приобщиться путем прочтения этого текста. Нам гораздо выгоднее полагать, что Церковь — это всего лишь одна из многих возможных культурно-языковых конвенций, причем не просто одна из многих возможных конвенций, но к тому же еще конвенция морально устаревшая...

14

Сейчас я могу совершенно спокойно и отстраненно обсуждать эту проблему, но тогда, в 1978 году, сама мысль о конвенциональной природе Церкви казалась мне совершенно недопустимой и даже кощунственной, ибо тогда мне открылось, что то, о чем я постоянно думал и писал, то, к чему я постоянно стремился, и то, что я считал безвозвратно потерянным еще в детстве, то есть то самое искомое мною состояние пребывания в реальности, есть не что иное, как состояние пребывания в Церкви.

Мне открылось, что пребывание в реальности есть воцерковленность и воцерковленность есть пребывание в реальности. Ведь Церковь — это не только здание, не только место для отправления богослужения, не только собрание верующих и не только некий институт. Церковь — это изначальная матрица и парадигма мира, существующая еще до сотворения мира в Божественном замысле. Мир задуман Богом как Церковь, он являлся Церковью до грехопадения, и он снова будет Церковью по окончании времен после второго пришествия. Ведь не напрасно святой Иоанн Богослов, видевший обновленную вселенную в образе Небесного Иерусалима, писал: «Храма же я не видел в нем; ибо Господь Бог Вседержитель —

храм его, и Агнец». Но наш мир — мир, искаженный грехопадением, уже более не является Церковью. Грехопадение есть выпадение из реальности, а выпадение из реальности есть расцерковление. Совершенное человеком грехопадение повлекло за собой выпадение из реальности и расцерковление всей твари, всего мира. О том, что мир, пораженный грехопадением, уже более не является Церковью, свидетельствуют слова Христа, сказанные им Пилату: «Царство Мое не от мира сего», и еще: «Ныне Царство Мое не отсюда». Ведь из этих слов явствует, что мир в том виде, в котором он ныне находится, не входит в состав Царства Божьего, а существует помимо него. Но Христос для того и воплотился, для того и пришел в мир, чтобы в мире, переставшем быть Церковью, положить начало Церкви. С этого момента Церковь существует в мире как посольство Царства Божьего на земле, и с этого момента Церковь становится начатком воцерковления человека и космоса, приуготовливая то время, когда мир снова станет Церковью, Небесным Иерусалимом, увиденным святым Иоанном Богословом. Так мне открылся динамический аспект Церкви, который на языке моих доцерковных штудий мог бы быть сформулирован следующим образом: Церковь есть самораскрывающаяся реальность диалектического взаимопроникновения божественного в человеческое и человеческого в божественное.

Тогда же ко мне пришло понимание еще одного аспекта Церкви, и этот аспект может быть определен словом «полнота». Динамический аспект, о котором говорилось выше, подразумевает процессуальность, но в отличие от процессов нашего мира эта процессуальность не ведает ни прибывания, ни убывания, ибо в каждом ее моменте реальность пребывает во всей своей полноте. Церковь как полнота реальности раскрывается в полноте здесь и сейчас, причем это «здесь» включает в себе всю бесконечность и парадоксальным образом становится «бескрайним и бесконечным здесь», а это «сейчас» включает в себе всю вечность и становится «нескончаемым вечным сейчас». И все это не являлось для меня каким-то отвлеченным умозрением. Я вдруг живо почувствовал, что «здесь» моего «я» — это земля, по которой я хожу, это страна, в которой я живу, это мир, в котором находится моя страна, и все это пребывает в Церкви, и Церковь пребывает во всем этом. Я почувствовал также, что «сейчас» моего «я» — это судьба моей земли, это история

моей страны, это метаисторический эон мира, в котором протекает история моей страны, и все это пребывает в Церкви, и Церковь пребывает во всем этом. И все это с особой остротой начинает ощущаться во время литургии, когда в алтаре читаются только что написанные тобою записки с именами всех твоих живых и умерших родственников и звучание этих имен сливается со звучанием молитвенных воззваний к святым, ко вселенским учителям и ветхозаветным пророкам, к ангельским силам, к Богородице и Спасителю, и ты чувствуешь свою живую причастность ко всему этому и чувствуешь, что ты принимаешь самое непосредственное участие в этом общем предстоянии Церкви, венчаемом дьяконским возгласом: «О всех и о вся!»

Все это просто не могло не оказать влияния на мои взаимоотношения с той странной страной, в которой я жил, которая не имела определенного имени и которую называли то Советским Союзом, то Советской Россией, то Советами, а то и просто Совком. Нужно признаться, что к середине 1970-х годов мои взаимоотношения с моей страной достигли уровня взаимоотношений разлюбивших друг друга супругов, которые продолжают жить на одной жилплощади только потому, что не имеют возможности разъехаться по разным квартирам. Я уже упоминал о своем желании отпраздновать свое тридцатилетие где-нибудь за пределами нашего Отечества, однако все изменилось в связи с моим приходом в Церковь. Я вдруг понял, что страна — это не только та страна, в которой я сейчас живу и которую я вижу в данный конкретный момент. Страна, которую я сейчас вижу, — это также и та страна, которая уже была и которая еще только будет, ибо и прошлое и будущее незримо присутствуют в каждом моменте настоящего, и прошлое и будущее заключены в сейчас или в теперь. Это совершенно ясно, но это еще не все. Страна — это не только та страна, которая есть, которая уже была и которая еще только будет. Это также и та страна, которой нет, которой никогда не было и которой никогда не будет, и тем не менее именно эта страна, которой нет, которой никогда не было и которой никогда не будет, незримо присутствует в каждом настоящем моменте той страны, в которой я живу и которую вижу сейчас. Более того, эта несуществующая и никогда не существовавшая страна предопределяет и формирует образ существующей ныне страны путем предопределения и формирования моего сознания. Тогда, в 1970-е годы, я чувствовал, как за видимым и осязаемым образом

существующей ныне страны теснится целый сонм иных образов, не менее реальных, чем то, что я вижу сейчас. Советский Союз, Советская Россия, Российская империя, Россия, Московская Русь, Святая Русь, Небесная Русь — все это напоминало ситуацию невидимого града Китежа. Этого града как бы уже и не существовало, и вместе с тем иногда можно было услышать неизвестно откуда доносящийся колокольный звон, а иногда можно было даже увидеть стены и купола неведомого города, отражающиеся в озере, на берегу которого уже не было никакого города.. И этот неслышимый звон и эти несуществующие купола, отражающиеся в озере, в конце концов были для меня не менее реальны, чем та советская действительность, которую я постоянно видел перед собой.

Однако в условиях этой самой советской действительности 1970-х годов ситуация невидимого града Китежа обретала какие-то драматические и даже зловещие черты. Обезображенные остовы церквей, разбросанные по всему Подмосковию, приведенные в «некультовый вид» московские храмы с демонтированными колокольнями и куполами, монастыри, в которых располагались дома отдыха или колонии для несовершеннолетних преступников, — все это в сочетании с безысходно унылой типовой застройкой, покрывшей какой-то противной коростой пространство Советского Союза, придавало в моих глазах ситуации невидимого града Китежа такую мощь и такую жизненность, которые не могли быть достигнуты ни в каких других условиях. Не менее остро дело обстояло и с переживанием полноты реальности. Ведь если говорить об этой самой полноте, то невозможно было обойти молчанием самые чудовищные и самые жестокие в истории гонения на Церковь, предпринятые советским государством в 1920-1930-е годы. Священников и монахов варили в смоле, топили в нужниках, подвешивали за бороды на деревья и в таком положении закалывали штыками — в общем, проделывали нечто такое, по сравнению с чем все римские гонения казались всего лишь детским лепетом. И все это не являлось каким-то далеким и отвлеченным мифическим преданием: приподняв рясу и задрав штанину, отец Философ показывал мне следы «испанского сапога» на своей ноге, и эти следы были для меня убедительнее десятков прочитанных книг, посвященных тому, что происходило с Церковью в нашей стране. Так что переживание полноты реальности не сводилось лишь к одному благостному

предстоянию «всех и вся» перед евхаристической чашей причастия, ибо в общем хоре молитвословия ясно различались голоса «душ, убиенных за слово Божие»: «Доколе Владыка Святой и Истинный, не судишь и не мстишь живущим на земле за кровь нашу?» И я чувствовал, что эти слова ставят передо мной некий кардинальный вопрос, который я должен, который я обязан решить, но я чувствовал также, что этот вопрос невозможно решить ни на благополучном Западе, открывающем безграничные перспективы свободы творчества, ни на благостном Востоке, где просветленные сидхи и ламы открывают безграничные перспективы духовного познания. Я чувствовал, что он может быть решен только в нашей унылой советской действительности, через которую просвечивает полнота реальности, явленной в Церкви, я чувствовал, что он может быть решен мною только здесь и только сейчас...

15

В 1970-е годы в смоле давно уже никого не варили и «испанским сапогом» никого не пытали, да и время жестких хрущёвских гонений осталось далеко позади, однако самих гонений на Церковь никто не отменял, и хождение в Церковь могло повлечь за собой весьма ощутимые неприятности, исходящие порой с самых неожиданных сторон. Так, известный хоровой дирижер Минин, ставший теперь вроде бы верующим, в те времена ходил по московским храмам и высматривал, не поет ли кто из его хористов на клиросе. Примерно тем же занимался и проректор Московской консерватории Кальянов, высматривавший поющих на клиросе консерваторских студентов. Обнаруженных и уличенных могли ждать действительно крупные неприятности вплоть до увольнения из хора и отчисления из консерватории. Если дело обстояло так с относительно «свободными», творческими специальностями, то можно представить, что происходило на уровне «простых» учебных заведений, учреждений, заводов и фабрик их парткомами, месткомами, профсоюзами и прочими прелестями советской действительности. Еще жестче дело обстояло за пределами Москвы, в провинции, где за посещение церкви можно было запросто схлопотать «волчий билет» по своей специальности на всю жизнь.

Что же касается меня, то, являясь членом творческого союза и будучи к тому же убежденным маргиналом и андерграундщиком, нередко провоцирующим скандальные ситуации, я особенно не боялся каких-то там неприятностей и даже в какой-то степени был не против них. Но самое важное для меня заключалось не в этих возможных неприятностях, а в той совершенно удивительной свободе, которую давала Церковь. Я понимаю, что многие со мной не согласятся, но я считаю, что тогда в Москве по-настоящему свободным можно было быть только в Церкви. Ну, может быть, в какой-то степени в электронной студии. Ну, может быть, еще в мастерской художника. Как бы то ни было, но у меня всегда вызывали улыбку разговоры о том, что на Таганку к Любимову приходили за глотком свободы. Мне кажется, невозможно было быть свободным, находясь в противостоянии с советской властью. Это делается особенно явно, если вспомнить о диссидентах. Конечно же, их мужество просто не может не вызывать восхищения. Но вместе с тем их поведение всегда напоминало мне поведение одного маленького мальчика — персонажа рубрики «Из иностранного юмора» 1960-х годов, который на вопрос мамы, зачем он строит рожи бульдогу, отвечает: «Он первый начал». Ведь строить рожи бульдогу значит полностью зависеть от него, причем этим можно заниматься только до тех пор, пока существует сам бульдог, то есть до тех пор, пока существует то, чему можно строить рожи. Наверное, именно поэтому с развалом Советского Союза вдруг выяснилось, что диссидентам, может быть, за исключением одного Буковского, абсолютно нечего сказать. Так диссидентская свобода оказалась всего лишь перевернутым отражением советского идеологического прессинга.

Конечно же, и в социальном теле Церкви существовали не меньшие, если не большие, проблемы со свободой. Был и Комитет по делам религии, руководимый незабвенным Куроедовым, был и зависимый от него епископат, были и некоторые иеромонахи Троице-Сергиевой лавры, у которых не следовало исповедоваться, были и священники, которых гоняли с прихода на приход для того, чтобы они не обрастали постоянной паствой, был и диссидентствующий отец Дмитрий Дудко, было и то, что описывает архимандрит Тихон в уже упоминаемой мной книге, было и еще многое другое — всего не перескажешь. И в то же самое время в Церкви было нечто такое, чего не могло быть и чего не было ни в какой точке мира и ни в каком самом высоком

воспарении культуры. И если попробовать как-то определить это нечто или подобрать этому какое-то сравнение, то таким определением и таким сравнением скорее всего может быть центр циклона, или, как его еще называют, глаз циклона. Во всяком случае, я несколько раз испытывал нечто подобное во время бесед с отцом Таврионом в Елгаве и с отцом Амвросием в Балабанове. Создавалось такое ощущение, что весь мир, вся Вселенная с бешеной скоростью вращается вокруг нас, но это вращение совершенно нас не затрагивает, ибо мы находимся в самом его центре, где царит абсолютный покой и откуда видно чистое спокойное небо. По правде говоря, раньше я читал об этом у Тимоти Лири, но тогда я думал, что это всего лишь красивая метафора, а теперь мне довелось пережить что-то подобное на самом деле. Впоследствии мне ни разу не удалось сподобиться тех удивительных состояний, которые я пережил в присутствии отца Тавриона и отца Амвросия, но я запомнил их на всю жизнь, и память о них позволяет мне утверждать, что мир — это бесконечная круговерть вихрей, образующих циклон. Церковь — это центр циклона, в котором, невзирая на все окружающее неистовство, царит полный покой, а пребывание в Церкви есть пребывание в центре циклона, куда нас вводят молитвы наших наставников.

16

То понимание Церкви, которое пришло ко мне после общения с отцом Таврионом и отцом Амвросием, достаточно ощутимо начало менять мое отношение ко многим вещам, и, может быть, в первую очередь менять мое отношение к музыке. Передо мной возникла проблема: как совместить это новое знание с занятиями композицией? Как вместить его в то, что я произвожу как композитор?

И здесь трудность заключалась в том, что это знание было настолько живо и настолько ослепительно, что рядом с ним все мои композиторские потуги стали представляться мне чем-то тусклым и пресным. Меня начали тяготить мои профессиональные занятия и обязанности, и подобно тому, как раньше я с испугом ощутил себя Поэтом Поэтычем, так и теперь с не меньшим испугом я вдруг ощутил себя Композитором Композиторычем. Я помню последнее выступление нашей

группы «Форпост» на каком-то сборном роковом концерте в зале «Россия», и помню, что для меня это выступление превратилось в некую докучливую повинность. Такой же повинностью для меня стало написание очередной пьесы для Марка Пекарского и Алёши Любимова, которую они должны были сыграть на концерте в Питере. Эта крайне неудачная пьеса оказалась последней в моей композиторской деятельности на то время. Мне больше просто не хотелось уже ничего писать, ибо меня вообще перестало интересовать все то, что не имеет отношения к Церкви.

В это время в мои руки попали «Праздники» — книга, содержащая знаменные стихиры на двенадцатые праздники, и я, толком еще не понимая, зачем и для чего это делаю, принялся гармонизовать эти стихиры. Знаменный мелодизм заключал в себе определенные проблемы для гармонизации, и в какой-то момент решение этих проблем увлекло и даже захватило меня. Кроме всего прочего, это занятие позволяло мне, оставаясь музыкантом, чувствовать себя ближе к Церкви, но тогда я даже предположить не мог, что непонятно зачем осуществляемые мной гармонизации знаменных стихир сыграют в моей жизни судьбоносную роль, и тем не менее именно им было суждено практически перевернуть мою жизнь. Когда у меня набралось уже две толстые тетради этих гармонизаций, я, не зная, что делать с ними дальше, решил показать их отцу Павлу в надежде на то, что он поможет мне как-то определиться с ними. И действительно, подумав немножко, он благословил меня обратиться к Николаю Васильевичу Матвееву — знаменитому московскому регенту храма на Ордынке. Исполняя благословение отца Павла, я подошел к Николаю Васильевичу после литургии, и он пригласил меня к себе домой, чтобы я проиграл ему свои гармонизации. Наша встреча в его квартире на Сивцевом Вражке окончилась для меня более чем неожиданно. Прослушав без всякого интереса и мои гармонизации, и некоторые мои композиторские песнопения литургии и всенощной, написанные мною к тому времени, он вдруг предложил мне преподавать гармонию и сольфеджио под его руководством в регентской школе при Московской духовной академии в Троице-Сергиевой лавре. Сказать, что это предложение повергло меня в шок, значит ничего не сказать, ибо это было даже не шоком, а какой-то гремучей смесью безмерной радости и безмерной растерянности.

Моя растерянность проистекала, конечно же, из-за моих композиторских амбиций, ибо хотя к тому времени я уже в достаточной степени и разочаровался в композиторской деятельности, но все же я еще ощущал себя значительным передовым композитором, находящимся в самом эпицентре культурной жизни и занимающим достаточно видное место в композиторском сообществе. Отказ от всего этого ради преподавания гармонии и сольфеджио в регентской школе был для меня равносителен разжалованию генерала в рядовые. К тому же по своей природе я терпеть не мог преподавания и тем более преподавания таких предметов, как сольфеджио и гармония. С другой стороны, для того чтобы на законных основаниях оказаться в Духовной академии, я готов был пожертвовать всем своим положением и согласиться даже на ненавистное мне преподавание. Ради того, чтобы постоянно находиться подле преподавателя Сергея, я готов был заниматься чем угодно: убирать снег, колоть дрова и выполнять самые грязные работы вплоть до чистки туалетов. Вот почему, получив такое предложение от Николая Васильевича, я боялся только одного — я боялся, что, сочтя меня недостойным, отец Павел не даст мне на это своего благословения. И правда, когда я пришел к нему с этим известием, он долго молча думал, но потом, сосредоточенно перекрестившись, сказал: «Ну что ж, наверное, действительно настало время, и тебе следует перейти от большинства к нашему меньшинству». С этими словами он благословил меня, и я почувствовал, что решение, которое я должен был принять окончательно, приняло меня. Мне следовало тут же покинуть пространство культуры и заняться обустройством своего места в пространстве Церкви. И это должно было совершиться уже не на словах, но на деле.

17

В этот момент я почувствовал себя одним из тех, кто последовал за Христом после разрыва Его со священноначальниками и старейшинами. И подобно ученикам Христа, я не мог не задержать свой взгляд и свое внимание на том, что мне приходилось покидать. Я просто не мог удержаться от того, чтобы еще раз не окинуть взглядом те великие здания и те великие камни, которые образовывали тело культуры и среди которых я пребывал всю свою предыдущую жизнь. И здесь, наверное, сам

Бог начал помогать мне, ибо в тот момент культура предстала передо мной в таком виде, что расставание с ней не могло вызвать во мне особенных сожалений.

Тут, очевидно, со мной многие опять не согласятся, но я думаю, что в конце 1970-х годов по целому ряду показателей культура находилась не в лучшей форме и не в лучшем состоянии. Конечно же, если говорить о культуре в целом, то тогда на этот счет, наверное, могут быть разные мнения, но если говорить о том, что происходило в нашей стране, то здесь все обстояло более однозначно. В этой связи в первую очередь следует упомянуть событие, затронувшее и лично меня, и все наше тесное сообщество «паломников в страну Востока». В 1978 году была закрыта электронная студия. SINTHY100 передали на фирму «Мелодия», а АНС вообще исчез в неизвестном направлении. Закончилась эпоха мистических диспутов, бесконечных самозабвенных репетиций и записей в полусферическом студийном зале, закончилась эпоха запойных ночных прослушиваний и авангардно-роковых концертов, устраиваемых нами в различных городах Советского Союза. Мне кажется, что закрытие студии явилось по-настоящему знаковым событием, ведь вместе со студией прекратил свое существование практически единственный в Москве мощный центр андерграундной культуры и андерграундного мышления, и это не могло не сказаться на общей культурной ситуации, которая в дальнейшем начала все более и более явно поповеть.

Но, конечно же, закрытие электронной студии было всего лишь одним из событий, одним из звеньев, или моментов, общемирового процесса опопсовения и коммерциализации культуры, и это опопсовение становилось еще более наглядным на примере судьбы рок-музыки. То, что в конце 1960-х — начале 1970-х годов нам казалось чем-то большим, чем музыка, и представлялось чуть ли не преддверием некоей новой религии, в конце 1970-х годов начало совершенно явно сдуваться и терять силу. Это вовсе не значит, что “Mahavishnu Orchestra”, “King Crimson” или “Yes” стали хуже или утратили свое величие, — просто они стали частью общемузыкальной индустрии и от этого в какой-то степени утратили пророческий пафос, присущий им ранее. К тому же появление таких групп, как “ABBA” или как наша «Машина времени», фактически дискредитировало саму идею рок-музыки, необратимо заражая массовое сознание бациллами какого-то усредненно-

причесанного псевдорoka, заразившись которым становилось практически невозможно пробиться к чему-либо настоящему. И это культурное обессиление давало знать о себе не только на просторах рок-музыки, но проявлялось и на академическом, композиторском поприще. Так, один из ведущих корифеев авангарда Дьёрдь Лигети писал в самом начале 1980-х годов: «Я нахожусь в состоянии композиторского кризиса, который постоянно медленно подкрадывался уже в 1970-е годы. И то не мой личный кризис; я считаю, что это кризис целого поколения». Все это позволяет говорить о том, что к концу 1970-х годов пиршество западноевропейской культуры явно подходило к своему завершению, и хотя на столах было еще достаточно и вина и закусок, но большинство гостей начало уже расходиться по домам, так что покидать это пиршество было самое время.

Бывает так, что, уже совсем собравшись покинуть праздничное застолье, ты на самом выходе вдруг встречаешь кого-то, с кем у тебя завязывается неожиданный разговор прямо на пороге, в результате чего ты задерживаешься на какое-то время у открытой двери. Так было и со мной. Дело в том, что мое решение покинуть пространство культуры совпало со временем окончательной идейной кристаллизации московского концептуализма, и именно в это время мои пути неоднократно пересекались с активными представителями этого движения. Я бывал в мастерской Кабакова и рассматривал его альбомы, как-то присутствовал на чтении Рубинштейна у Наховой, у Герловиных видел знаменитые кубики Риммы, встречался с Монастырским, а под самый занавес моего пребывания в пространстве культуры пару раз побывал на сборищах в квартире Чачко, где слышал стихи Пригова и рассуждения Гройса. Все это было достаточно близко к тому, чем я тогда занимался в музыке, и к чему я начал подходить в своих литературных текстах, но в то время мне стало казаться, что концептуализм несколько запутался в своих языковых играх и в своем языковом поведении. Будучи наиболее радикальным и даже предельным жестом культуры, он вместе с тем был не в состоянии пробить скорлупу самой культуры. Концептуализм застрял в некоем предбаннике между культурой и Церковью и из-за своей вербально-культурологической зависимости не мог позволить себе даже мысли о том, чтобы проникнуть в центр циклона, где мне однажды довелось побывать. К тому же к концу 1970-х годов обстановка,

породившая московский концептуализм и какое-то время подпитывавшая его, начала заметно меняться. Об этом достаточно выразительно пишет Ирина Нахова: «К началу 1980-х годов нарастала усталость. Брежневская беспросветность и стагнация наваливались чернотой депрессий, и казалось, что это конец и все возможное уже осуществлено или исчерпано. Начало 1980-х, на мой взгляд, было самым беспросветным временем. И поэтому те, кто уехал, казались нам счастливыми. А потом началась перестройка, и теплое время романтического коммунального существования в одночасье завершилось. Повеяло холодом рыночных отношений».

Судя по этим словам, мне удалось покинуть пространство культуры под самый занавес, когда сумерки культуры сменились совершенно откровенной ночью. Но в отличие от большинства упоминаемых Ириной Наховой уехавших счастливицков у меня не было никаких иллюзий по поводу географических перемещений, ибо в то время я был абсолютно уверен в том, что здесь речь должна идти не о какой-то региональной ночи, имеющей место только на территории Советского Союза, но о ночи мировой, от которой не могут спасти никакие географические перемещения и никакие смены культурных декораций. И действительно, какой смысл было уезжать в другие страны и менять культурные декорации, если сама культура превратилась для меня в пустую безжизненную декорацию, в которой давно уже не происходит никакого действия? Вот почему я четко понимал, что мне нужно как можно скорее покинуть пространство культуры, и вот почему, покидая его, я практически не испытывал ни сомнений, ни сожалений.

18

Перемещение из пространства культуры в пространство Церкви было чревато не только расставанием с высокими идеалами культуры — для меня оно было чревато еще и возможным расставанием со стабильной обеспеченной жизнью. К середине 1970-х годов я стал достаточно материально обеспеченным человеком. Я имел постоянные заказы и на «Мосфильме», и на «Научпопфильме», и на студии «Мультфильм», и на телевидении. Постоянно работая с такими режиссерами, как Никоненко, Абдрашитов, Герасимов, Хржановский или Угаров, я писал по несколько

фильмов в год, и это приносило мне весьма хороший и стабильный по тем временам достаток. Мне не нужно было думать о деньгах, и я привык к такой жизни.

Эмиграция из пространства культуры означала отказ от всех этих заказов, а отказ от заказов означал отказ от гонораров. Отказ же от гонораров и переход на какую-то там зарплату, конечно же, пугал меня; единственное, что меня утешало, так это то, что в Советском Союзе невозможно было умереть от голода или нужды. Тогда даже не так просто было стать бомжом. Не меньшие опасения у меня вызывала и перспектива подчинения расписанию занятий. Постоянно работая по контрактам и договорам, я привык сам распоряжаться своим временем и распределять свои нагрузки. Будучи человеком абсолютно богемным, даже самый невинный намек на возможность подчинения какому-то расписанию или графику я воспринимал как недопустимое посягательство на мою личную свободу.

Все это приводило меня в замешательство, и тут мне на помощь пришла Таня, ибо именно она помогла преодолеть мне все мои страхи и опасения. В это время Таня сама семимильными шагами продвигалась в направлении к Церкви. История с бегством Максима Шостаковича сделала ее абсолютно невыездной, и это обстоятельство ускорило процесс ее внедрения в церковную жизнь. Она пела на клиресе, развозила батюшек и монахов по их нуждам на своей машине и занималась прочими богоугодными делами. Когда я сказал ей о своем намерении бросить все и идти преподавать в регентскую школу, она целиком и полностью поддержала меня, выразив намерение разделить со мной все предполагаемые тяготы и невзгоды необеспеченной жизни. Она говорила также о том, что отказ от привычной благополучной и обеспеченной жизни — это неправдоподобно малая и смехотворная цена за возможность пребывания в Церкви, и поскольку я думал точно так же, то все было решено, и я, по словам Данте, «сделал шаг в ту часть жизни, где нельзя уже идти далее, если хочешь воротиться».

По благословению отца Павла я объявил об окончании своей композиторской деятельности на всех киностудиях и всем режиссерам, с которыми работал на тот момент. Кто-то недоуменно пожимал плечами, кто-то отнесся к этому с полным пониманием, а Сергей Никоненко потребовал, чтобы я «проставился» и устроил всем «отвальную». Этому же потребовал и Валерий Угаров; впрочем, мы с ним и без этого

довольно часто «проставлялись». Последним фильмом, на котором я подвизался в качестве композитора, был фильм Сергея Аполлинариевича Герасимова «Юность Петра», снимавшийся на киностудии имени Горького. Работа над этим фильмом шла долго, и музыку к нему я дописывал уже после того, как заявил о своем намерении распрощаться с работой в кино. Я не мог нарушать контракта и честно продолжал выполнять свои обязанности со странным ощущением души, с интересом рассматривающей только что покинутое ею тело. Как бы то ни было, но это был мой последний композиторский гонорар, и мы с Таней решили потратить его на приобретение бриллиантовых и изумрудных перстней, предназначенных на случай вполне возможного «черного» дня. Сейчас я думаю, что написанная мною впоследствии книга «Конец времени композиторов» должна рассматриваться не более чем комментарием к ситуации с этим гонораром — ситуации тем более поучительной, что очень скоро один из самых дорогих купленных нами перстней был украден у Тани прямо с пальца в вокзальной очереди. В общем, так или иначе, но я сводил счеты с культурой, а она сводила их со мной. Мне оставалось еще лишь одно: нужно было явиться в райфинотдел, находившийся на Миусской площади, и стать на учет «церковных людей 19-й статьи». Девятнадцатая статья являлась статьей повышенного налогообложения зарплаты, и под действие этой статьи попадали все работающие в Церкви. Все те, кто получал зарплату по этой финансовой статье, получали уже не государственные, но церковные деньги, и все они фактически становились изгоями советского государства. Таким изгоем стал и я, ибо, получив 19-ю статью, я покинул не только пространство культуры, но и пространство нашего государства. Я получил документальное официальное подтверждение своего законного пребывания в пространстве Церкви. Нательный крестик, который я начал носить в 1967 году, вывел меня таки куда надо.

А далее начинает происходить нечто совершенно удивительное и не поддающееся уже никакому описанию. Здесь можно перечислить только какие-то признаки и атрибуты происходящего. Например, можно вспомнить, как, вопреки своим самым мрачным ожиданиям, я на протяжении многих лет, как на крыльях, летал в Лавру к преподобному, дважды в неделю садясь на семичасовую утреннюю электричку, чтобы возвратиться домой только к девяти часам вечера.

Можно вспомнить, как каждый раз при подходе к Лавре мне открывался вид, запечатленный на знаменитой картине Кустодиева, и как каждый раз, смотря на эти купола, крепостные стены и башни, я снова и снова осознавал, что на земле нет и не может быть места лучшего, чем это. Можно вспомнить разноцветные лампы, мерцающие в полумраке Троицкого собора над ракой преподобного Сергия, и тихий голос очередного иеромонаха, читающего акафист. Можно вспомнить скрипучие ступеньки деревянной лестницы, ведущей на второй этаж Сушильной башни, где располагались классы регентской школы и где было положено начало моему педагогическому лекторскому поприщу. Можно вспомнить ни с чем не сравнимый запах академической библиотеки и ни с чем не сравнимую благоговейную тишину церковно-археологического кабинета, порождаемую, быть может, хранящимся здесь деревянным потиром преподобного Сергия.

Можно вспомнить и многое-многое другое. Но все это вряд ли будет способствовать пониманию того, что происходило на самом деле, ибо на самом деле все это было лишь следствием или даже всего лишь отзвуком того, что я ощутил на себе живое прикосновение преподобного Сергия и с какой-то непостижимо реальной силой почувствовал, что нахожусь под Его святым покровом. Еще я почувствовал, что поступил на работу не в регентскую школу и не к Николаю Васильевичу Матвееву, ибо все это являлось лишь внешней стороной дела. На самом же деле я поступил на работу к самому преподобному Сергию, и, став его работником, я ощутил себя реально находящимся в центре циклона. Стоя у раки преподобного в Троицком соборе, я точно знал, что и эта рака, и этот Троицкий собор, и вся обитель преподобного Сергия и есть тот самый наполненный божественным покоем центр

циклона, вокруг которого с бешеной скоростью вращается и вся русская история, и весь мир, и вся Вселенная. Впрочем, тогда для меня были важны не столько весь мир и вся Вселенная, сколько то, что именно здесь, у раки преподобного Сергия, я впервые по-настоящему ощутил себя русским. Я начал понимать, что значит быть русским и как важно быть русским для меня именно здесь и именно сейчас. Здесь и сейчас было все: и мой Звенигород, и Руза, и Репихово, и Афанасьевка, и Новослободская, и Куликовская битва, и Великая Отечественная война, и мой расстрелянный большевиками дед, и умерший здесь от голода Розанов, и мои родители, и Сапелкин, и сталинские высотки, и школа № 204 на Сущёвском Валу, и мои фольклорные экспедиции, — и каждое явление вновь обрело для меня свое первоначальное значение, и каждый предмет раскрылся для меня в своем изначальном, замысленном Богом виде. У раки преподобного Сергия я вновь обрел утраченное еще в детстве состояние пребывания в реальности, и все, что раньше распадалось и рассыпалось в моей жизни, теперь вновь воссоединялось и обретало живую связь. Мир превратился для меня в Церковь, а моя жизнь — в участие в нескончаемом богослужении, совершаемом в этой Церкви. И все это стало возможным только потому, что я оказался у преподобного Сергия. И все это было возможно только здесь и только сейчас.

20

Понятно, что вышеприведенный фрагмент представляет собой не что иное, как описание некоего эйфорического состояния, в котором я пребывал на протяжении нескольких лет. Однако, сколько бы я ни пытался сейчас представить и квалифицировать это состояние как эйфорическое, от этого оно не перестанет быть реально пережитым мною состоянием. Самое же главное заключается в том, что это мое состояние имело объективные исторические причины — я имею в виду тот расцвет старчества, который совершенно явно заявил о себе в семидесятые-восьмидесятые годы прошлого века.

Может быть, тут уместнее говорить даже не столько о расцвете старчества, сколько о том, что в эти десятилетия феномен старчества явил себя более широким

слоям советского общества. Если в пятидесятые-шестидесятые годы сведения о деятельности великих старцев были достоянием только узкого круга верующих, то где-то с начала семидесятых имена действующих старцев можно было услышать вдруг в самых неожиданных местах от самых неожиданных людей.

Как бы то ни было, описанию именно этого расцвета и посвящена книга архимандрита Тихона, которая, по сути дела, является современным патериком, по своему внутреннему напряжению нисколько не уступающим древним патерикам. Архимандрит Тихон сумел практически изнутри увидеть и описать во всей ослепительной конкретности те фундаментальные процессы, которые на протяжении семидесятых-восьмидесятых годов протекали в лоне Русской православной церкви, и это превращает его труд в совершенно уникальное и бесценное свидетельство. В отличие от архимандрита Тихона, мое соприкосновение с этими процессами носило более внешний и эйфорический характер, однако и это, пусть эйфорическое, но все же реально пережитое состояние просто не могло не принести мне нового знания и о мире, и о себе самом. Получение знания самым непосредственным образом связано с обучением, и поэтому то состояние, в котором я пребывал тогда, скорее всего можно определить как состояние ученичества. Официально я являлся преподавателем регентской школы и Духовной академии, то есть официально я являлся учителем. Но на самом деле, обучая гармонии, сольфеджио и аранжировке девиц, только и мечтающих о том, как бы поскорее стать матушками, я не столько учил, сколько учился, и был не столько учителем, сколько учеником. Свое преподавание я расценивал как плату за свое обучение, а статус преподавателя гармонии и сольфеджио — как плату за право пребывания в Духовной академии и Лавре.

Когда я впервые попал в библиотеку Духовной академии с ее несметными по тем временам богатствами святоотеческой, богословской, литургической, канонической и исторической литературы, я испытал примерно такой же шок, какой пережил много лет назад при первом прочтении Шпенглера. Передо мной открылось гигантское книжное пространство, которое я должен был перелопатить, для того чтобы проникнуть в пространство нового для меня церковного знания. Преподаватели имели право брать книги на дом и продлевать срок их прочтения сколько понадобится, так что эта библиотека на многие годы обеспечила меня

постоянным и повсеместным чтением. Однако это чтение не было «просто» чтением — оно постоянно подпитывалось, подкреплялось и корректировалось в процессе живого общения с профессорами и студентами Духовной академии, со многими из которых у меня завязались тесные дружеские отношения. Тогда в академии царила совершенно особая атмосфера, которая — увы — изменилась до неузнаваемости к 1990-м годам. И я до сих пор не могу забыть беседы, как бы случайно возникающие или в профессорской столовой, или в академическом коридоре, или в пустой аудитории, или во время прогулки вокруг Успенского собора, или по дороге прямо в электричке. Все эти беседы и все эти общения были не менее, а может быть, даже и более важны, чем читаемые мною тогда книги. Вернее, книги и беседы необходимо дополняли друг друга, как в христианской традиции дополняют друг друга Писание и Предание. Если же ко всему этому прибавить, что я как преподаватель имел возможность чаще, чем «простые» люди, исповедоваться и испрашивать совета у отца Наума и отца Кирилла, то можно себе представить, в какой концентрат церковной жизни мне довелось тогда окунуться.

В тот начальный момент на меня достаточно сильное влияние оказало общение с отцом Иннокентием Просвирниным, который на какое-то не очень долгое время взял меня под свое крыло. Он ввел меня в издательский отдел и представил владыке Питириму, после чего я начал подвизаться там в качестве внештатного сотрудника. Под руководством отца Иннокентия я написал несколько текстов, один из которых был опубликован в ЖМП, а также по его указаниям я выполнял некоторые архивные поручения. По его же благословению я был командирован в Киев к последнему уставщику Киево-Печерской лавры отцу Феодосию для выяснения ряда вопросов, связанных с рукописными вариантами киевопечерского распева, о чем я напишу, может быть, когда-нибудь более подробно. Отец Иннокентий научил меня также некоторым хитростям практической церковной жизни и подсказал мне, каким образом я могу обезопасить себя от Николая Васильевича, который со временем начал довольно сильно «наезжать» на меня. И наконец, с легкой руки все того же отца Иннокентия я решился воспользоваться возможностями академического экстерната. Дело в том, что в то время в Духовной академии существовала практика, позволяющая преподавателям, не имеющим богословского образования, заканчивать

семинарию и академию экстерном. Для этого нужно было самостоятельно готовиться по каждому предмету и, лично договорившись с профессором, сдавать ему экзамен в назначенный им срок. Поскольку конфузиться перед коллегой было крайне зазорно (а так как я являлся преподавателем, то профессор, которому я сдавал экзамен, был моим коллегой), мне приходилось довольно тщательно готовиться по каждому предмету. И здесь я снова вспомнил свои студенческие годы. Я вспомнил школярскую горячку экзаменационной подготовки с вечным неуспеванием прочесть какой-то там конспект. Я снова испытал волнение перед экзаменом и боязнь «всплывания» недоученных вопросов. В общем, в Академии я не просто «снова почувствовал себя учеником» — я в полном смысле этого слова «сел за школьную парту» и стал учеником на самом деле.

21

Однако это мое поступление в ученичество отнюдь не подразумевало какого-то «учения ради учения» — оно имело свою глубинную причину и преследовало свою глубинную цель, и все это в конечном итоге было связано с проблемой богослужебного пения. Вообще-то, когда я только-только начал ходить в церковь, никакой такой проблемы для меня просто не существовало. Поскольку я совершенно искренне отрекся от культуры и отказался от каких бы то ни было культурных критериев и претензий, то я совершенно не обращал внимания на то, что поется во время церковной службы. Когда же со временем крайне низкое музыкальное качество этого пения начало настойчиво лезть мне в уши, я старался просто не обращать на него никакого внимания, следуя совету одного батюшки, говорившего, что надо научиться не слышать того, что поют на клиросе, ибо если не научиться этому вовремя, то можно запросто разучиться молиться навсегда.

В то время сама постановка вопроса о музыкальных качествах церковного пения казалась мне чем-то праздным и неуместным. Несколько перефразируя уже приводимые мною выше слова Розанова, я бы мог сказать: «Нужна вовсе не «великая музыка», а великая церковная и молитвенная жизнь. А музыка может быть и «кой-какая» — «на задворках»».

Все изменилось, когда я оказался в регентской школе, ибо та самая «кой-какая» музыка, музыка «на задворках», на которую раньше можно было не обращать никакого внимания, теперь превратилась в то, чем мне нужно было специально заниматься и чему я должен был обучать еще и других. Крайне низкий уровень церковных композиторских песнопений, которые пелись тогда, поются сейчас и которые современные иерархи пытаются выдать за какое-то высокодуховное национальное наследие, всегда вызывало у меня приступы безысходной тоски и тупого неприятия. И в этих своих чувствах я был отнюдь не одинок. Вот что по этому поводу писал Чайковский, являющийся в отличие от меня для многих непререкаемым авторитетом: «Техника Бортнянского — детская, рутинная, но тем не менее это единственный из духовных композиторов, у которого она была. Все эти Ведели, Дехтярёвы и т. п. любили по-своему музыку, но они были сущие невежды и своими произведениями причинили столько зла России, что и ста лет мало, чтобы уничтожить его. От столицы и до деревни раздается слащавый стиль Бортнянского и увы! — нравится публике». Чайковскому вторит и один из крупнейших русских медиевистов XX века Иоанн Гарднер: «В результате неверных представлений о «церковном стиле» и ошибочных представлений о «молитвенности» в музыке «личный вкус» композиторов склонялся именно или к ложно-патетическим, или сентиментальным, делано плаксивого характера композициям, не имеющим ничего общего с действительной молитвенностью. Таково было тяжелое и судьбоносное наследие отхода всего русского православного искусства (и православного оцерковленного быта) от русского церковного богослужебно-бытового предания».

Но именно эти ложно-патетические, делано плаксивые и дурно выполненные композиции и составляли основу того, что изучалось в регентской школе, что Николай Васильевич Матвеев почитал за высшее проявление русской духовности и что я теперь должен был насаждать в девственные умы будущих матушек. Получалось так, что, сбежав из пространства культуры в пространство Церкви, я в этом новом лучезарном пространстве должен был, как «пес на свою блевотину», возвращаться к наихудшим и к наитоскливейшим проявлениям этой самой культуры. Поначалу я думал, что все это попущено мне для смирения. И действительно, заниматься Бортнянским, Дехтярёвым и Веделем после Гийома де Машо,

Монтеверди, Вагнера и Веберна — такое смирение было почище разжалования генерала в рядовые и послушание потяжелее уборки снега, колки дров или чистки нужников. Какое-то время я честно пытался смириться подобным образом, но потом вдруг подумал, что Бог не может быть таким жестокосердным, посылая мне столь неудобноносимые испытания, и что таким способом Он ставит передо мной проблему, которую мне необходимо решить. Более того, тогда я почувствовал, что это не просто проблема, но проблема ключевая, решение которой может приблизить меня ни много ни мало к разгадке тайны самоидентификации русского сознания. Во всяком случае, тогда я думал именно так, и в этой связи мне предстояло ответить на три вопроса: как могло получиться, что в Русской православной церкви поют то, что поют? что привело к этому? и возможно ли как-то исправить это положение?

Что касается первых двух вопросов, то здесь все обстояло достаточно ясно. Современное церковное пение, по словам Гарднера, было тяжелым судьбоносным наследием отхода от русского церковного богослужебно-бытового предания. Еще жестче по этому поводу высказался Чайковский: «Европеизм вторгся в нашу церковь в прошлом веке в виде разных пошлостей, как, например, доминант-аккорд и т. п., и столь глубоко пустил корни, что даже в глуши, в деревне дьячки, учившиеся в городской семинарии, поют неизмеримо ушедшее от подлинных напевов, записанных в нотном Обиходе». И далее еще радикальнее: «Нужен мессия, который одним ударом уничтожит все старое и пошел бы по новому пути, а новый путь заключается в возвращении к седой старине. Как должно гармонизовать древние напевы, надлежащим образом не решил еще никто». Слова «а новый путь заключается в возвращении к седой старине» можно расценивать как формулу альтернативного исторического вектора, противоположного вектору Монтеверди. Конечно же, удивительно, что их сказал Чайковский, но от этого они становились только авторитетнее и объективнее. Ясно, что нужно было возвращаться к седой старине и к церковному богослужебно-бытовому преданию, но какой конкретный смысл кроется за этими словами и этими понятиями, было далеко не так ясно. Именно для того, чтобы разъяснить все это, мне и нужно было вновь поступить в ученичество, мне и нужно было снова сесть за ученическую парту.

Конечно же, получить ответы на эти вопросы в регентской школе у Николая Васильевича Матвеева, совершенно искренне полагавшего композиторскую музыку XIX-XX веков вершиной церковного пения, было абсолютно невыносимо. Невыносимо было их получить и у прославленного лаврского регента отца Матфея Мормыля. Отец Матфей на самом деле был замечательным монастырским регентом, крупным знатоком и эффектным аранжировщиком монастырских распевов и вообще являл собой крайне колоритный образ русского монаха, но и он ничем не мог мне помочь, ибо его интересы не простирались далее границы XVII и XVIII веков.

Убедившись, что ни в Академии, ни в Лавре я не могу получить ответа на интересующие меня вопросы, я начал ходить по московским храмам и разговаривать с тамошними регентами и клирошанами в надежде на то, что кто-нибудь из них случайно в частном порядке мог интересоваться проблемами древнерусского пения и что в разговоре с ними я смогу почерпнуть что-нибудь полезное для себя. Увы! Мои надежды так и остались всего лишь надеждами. Парадоксально, но среди церковных людей, профессионально занимающихся богослужебным пением, мне не удалось найти ни одного, кто был хотя бы приблизительно наслышан о вопросах знаменного распева, крюковой нотации и прочих проблемах древнерусского пения. Получалось так, что Русскую православную церковь все это абсолютно не интересовало, и мне не оставалось ничего другого, как обратиться к старообрядцам. Я начал ходить на Рогожскую Заставу и отстаивать там долгие службы, сопровождаемые знаменным одноголосным пением, но контакта с самими старообрядцами тогда у меня не получилось, и поэтому, кроме некоего слухового опыта, я не смог вынести оттуда практически ничего.

Мне не оставалось ничего другого, как попробовать обратиться к светским медиэвистам, и я решил пойти по этому пути. У меня была старая знакомая — Таня Владышевская, с которой мы вместе учились еще в музыкальной школе при Мерзляковском училище и которая к концу 1970-х годов превратилась в крупного и авторитетного специалиста в области древнерусского богослужебного пения. Она преподавала в Московской консерватории, где ее усилиями был создан специальный

палеографический кабинет, куда я и направил свои стопы и где и происходили наши встречи. У Тани мне удалось почерпнуть кое-какие сведения, выходящие за рамки книг Успенского и Бражникова, но самое главное — мне удалось получить от нее наводки на других действующих медиевистов, что позволило мне внедриться в их мир. В основном это был мир узких специалистов, каждый из которых концентрировался на какой-то одной специфической проблеме. Кто-то из них занимался только демеством, а кто-то — кондакарной нотацией, кто-то занимался только стихирами русским святым, а кто-то — вопросами хомонии, кто-то занимался какой-то определенной группой рукописей, а кто-то посвящал все свое время работе с одной-единственной рукописью. Каждый из них поначалу опасался, что я пытаюсь пробраться на его территорию и выведать какие-то его секреты, но когда узнавал, что я «из церкви» и не собираюсь заниматься никакими научными публикациями, то успокаивался и начинал делиться со мною своими достижениями. Так я ходил от медиевиста к медиевисту и от медиевистки к медиевистке, пока не дошел до Божидара Петровича Карастоянова, и тут мои хождения кончились, ибо ходить далее мне стало совершенно незачем.

Я, конечно же, понимаю, что для большинства это имя ничего не говорит, но вместе с тем считаю Карастоянова одним из самых глубоких и тонких ученых-медиевистов XX века. Его фундаментальный труд, раскрывающий предельные секреты строения знаменных попевок, технически не мог быть опубликован в Советском Союзе, не опубликован он и на Западе, где сейчас живет Карастоянов. Но это не беда Карастоянова. Это беда времени, в которое мы живем, ибо Карастоянов знает то, что знает, а нашему времени пока что так и не удалось узнать то, что знает Карастоянов. Мне повезло гораздо больше нашего невезучего времени, ибо мне довелось познакомиться и на протяжении нескольких лет общаться с Карастояновым, который буквально открыл мне глаза и на природу знаменного распева, и на природу средневековой монодии вообще. Он открыл мне тайну центона, тайну строения попевки и тайну тонемы. Можно сказать, что Карастоянов вручил мне ключ к пониманию русского богослужебного пения и даровал возможность пребывания в этом принципиально ином и новом пространстве.

Вообще-то сейчас я думаю, что он даже не подозревал о том, что сделал для меня. Дело в том, что, являясь не просто ученым, но самым настоящим ученым, Карастоянов воспринимал факт противостояния тона и тонемы как чисто научный факт или как некую точку приложения своих научных устремлений. Для меня же факт этого противостояния, то есть факт противостояния звука, скрывающегося за понятием «тон», и интонационного кванта, скрывающегося за понятием «тонема», сразу же превратился в некую внутреннюю, экзистенциальную проблему, от решения которой зависела моя дальнейшая ориентация в жизни. До этого момента я был композитором, то есть человеком, который мыслит звуками и жизненный путь которого превращается в путь звуков. И вот в тот самый момент, когда я распрощился с композиторством и оставил путь звуков, передо мной открылся принципиально новый путь, таящий в себе принципиально новые возможности. Передо мной открылась перспектива мыслить не звуками, но интонационными квантами и следовать не по пути тонов, но по пути тонем. В певческой терминологии Московской Руси человек, мыслящий интонационными квантами и оперирующий тонемами и попеvkами, определялся словом «распевщик», и, стало быть, та деятельность, к которой я начал склоняться, оставив свое композиторство, могла быть определена как «деятельность распевщика». В свете всего только что сказанного слова Чайковского о «новом пути, заключающемся в возвращении к седой старине», обретали совершенно конкретный и даже адресный смысл. Во всяком случае, лично для себя я истолковал их следующим образом: мне необходимо разучиться быть композитором, для того чтобы научиться быть распевщиком, — и смысл своего церковного ученичества я видел именно в этом.

Однако перестать быть композитором ради того, чтобы стать распевщиком, далеко не так просто, ибо это требует полной переориентации жизни и кардинального изменения сознания. Если композитор — это человек, который превращает представления, зарождающиеся в его сознании, в звуковые структуры и тем самым износит нечто, зародившееся в себе, вовне, то распевщик, почитая любые

представления вредными помыслами, пытается очистить от них свое сознание, чтобы дать в себе место существующему вне его потоку интонационных квантов, образующих течение распева.

Таким образом, композитор создает нечто ранее не существующее, в результате чего возникают произведения-орус'ы, а распевщик входит в нечто уже существующее, становясь проводником этого уже существующего, для того чтобы актуализировать его в нужный момент здесь и сейчас. В русской богослужебной традиции этой существующей вне распевщика данностью являлась система распевов, охватывающая собой все богослужебно-литургические тексты и состоящая из знаменного, путевого и демественного распевов, а также из распевов более специфических и менее употребляемых. Именно актуальная причастность к этой системе и превращает человека в распевщика.

В Москве 1980-х годов, да и во всем Советском Союзе, услышать эту систему распевов в действии было уже почти что невозможно. Конечно же, в различных областях России существовали старообрядческие общины, практикующие знаменное пение, но мне как никонианину доступ туда был закрыт или крайне затруднителен, и единственное, что мне оставалось, — это рукописные отделы Исторического музея, Ленинской и Салтыковской библиотек. Однако когда я говорю о том, что мне не оставалось ничего, кроме того, как ходить по рукописным отделам, то сильно преуменьшаю открывшиеся передо мной возможности, ибо на самом деле эти возможности были чуть ли не безграничны. Рукописные фонды советских библиотек насчитывали десятки, если не сотни тысяч певческих рукописей XII—XVIII веков, и большинство из них не освоено и не описано еще до сих пор. Я понимал, что только в работе с этими рукописями заключается мой шанс сделаться хоть в какой-то степени причастным русской богослужебно-певческой системе, и я с головой окунулся в их изучение. Заручившись письмами из Союза композиторов, я получил доступ практически во все рукописные фонды, где, пользуясь указаниями Карастоянова и наводками других медиевистов, на протяжении нескольких лет я постигал секреты работы с рукописями, а вместе с этим обретал опыт пребывания в некоем ином измерении не только по отношению к тогдашней советской действительности, но даже по отношению к тогдашней Церкви. Мир, начавший открываться мне при

соприкосновении с древнерусскими певческими рукописями, стал казаться мне в тот момент несравненно реальнее и живее того мира, который непосредственно окружал меня, и единственным моим тогдашним желанием было желание хоть как-то приобщить наш пустынный и тоскливый мир тому, что мне открылось. А если говорить проще, то у меня возникла элементарная потребность реализовать эти новые знания на практике, и я начал изыскивать возможности для осуществления этого.

Конечно же, реализовать что бы то ни было, связанное с системой распевов, в регентской школе было абсолютно невозможно из-за непримиримой позиции Николая Васильевича, однако это оказалось более чем возможно в издательском отделе Московского Патриархата. Благодаря деятельности владыки Питирима к концу 1970-х годов издательский отдел превратился в достаточно влиятельный интеллектуальный центр, в какой-то степени даже соперничающий с Духовной академией. Основной задачей этого отдела являлось, конечно же, издание миней, триодей, октоиха и прочих богослужебных книг, которые вопреки питерско-никодимовским веяниям выходили не на современном русском, но на традиционном церковнославянском языке, что также происходило не без усилий со стороны владыки Питирима. Издание богослужебных книг требовало серьезной филологической и богословской работы с текстами, и в рамках этих исследований внимание стало уделяться и нотным текстам, а, стало быть, внимание стало уделяться и богослужебному пению. В связи с этим по инициативе владыки Питирима при издательском отделе были созданы два хора. Один хор был предназначен для исполнения монастырских распевов и их композиторских обработок, а в компетенцию другого хора входили знаменное пение и строчное многоголосие. Этот второй хор был создан практически «под меня», ибо задачей этого хора являлось исполнение тех расшифровок и реконструкций, которые я выполнял по благословию владыки Питирима на основании опыта, обретенного мной в процессе работы в рукописных отделах. И то было абсолютное счастье, ибо в тот момент я ощутил себя настоящим распевщиком, то есть человеком, который не только реально причастен к системе распевов, но способен еще и актуализировать эту причастность здесь и сейчас с помощью издательского хора. Фантастичность ситуации заключалась еще и в том, что в Москве 1980-х годов я практически находился на службе у

архиепископа и выполнял его литургические поручения, направленные на восстановление церковного богослужебно-бытового предания. Нужно признаться, что ни о чем лучшем я и мечтать не мог, и самое интересное заключается в том, что я так думаю и сейчас.

24

Трактат о богослужебном пении

Введение

Определение понятия «Древнерусское богослужение»

Изучение древнерусской системы богослужебного пения с самого начала порождает целый ряд специфических трудностей и проблем. Проблемой является уже само определение предмета исследования, ибо содержание понятия «древнерусское богослужебное пение» может трактоваться отнюдь не однозначно.

В самом деле, можно ли считать древнерусское богослужебное пение частью музыкального искусства, или же пение это есть нечто совершенно иное, не имеющее никакого отношения ни к музыке, ни к искусству вообще? Этот странный, но по видимости простой вопрос не так прост, как кажется с первого взгляда. Во всяком случае, дискуссия по данному вопросу ведется в России уже достаточно давно. Еще в 60-х годах XVII века в трактате «О пении божественном» дьякон Иоаким Коренев писал: «Тот, кто споря, лишился смысла, говорит, что церковное пение не происходит от музыки, что одно является музыкой, а другое нет. Я же всякое пение называю музыкой» [Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. М.: «Музыка», 1973, с. 125-126]. Сформулированная в трактате Коренева концепция, утверждающая идентичность единства богослужебного пения и музыки, стала со временем доминирующей, и современные ученые-медиевисты уже безо всяких оговорок

руководствуются ею в своих исследованиях, рассматривая древнерусское богослужбное пение как одну из областей музыкального искусства. Однако из самих слов Коренева следует, что в его время существовала и противоположная точка зрения. Самое же главное, можно указать ряд фактов, говорящих о том, что в России вплоть до XVII века существовало жесткое разграничение понятий богослужбного пения и музыки.

Отголоски такого разграничения можно было обнаружить еще в 70-е годы XX века в некоторых областях России, население которых сохранило остатки традиционных устоев. Согласно данным этнографических экспедиций, в этих областях наблюдалось четкое различие в употреблении слов «петь» и «играть». В отличие от современного словоупотребления, оппозиция слов «петь» и «играть» отнюдь не сводилась к оппозиции вокального и инструментального исполнения, но обозначала некое более фундаментальное противопоставление. Слова «петь» или «пение» обозначали пение в церкви и относились только к богослужбным песнопениям. Слова «играть» или «играние» обозначали пение вне церкви, в миру, и употреблялись даже в случаях чисто вокального исполнения песен. Вот почему применительно к мирским песням никогда не говорилось «спеть песнь», но употреблялось выражение «сыграть песнь». С другой стороны, категорический отказ от применения музыкальных инструментов в Православной церкви был обусловлен острым осознанием того, что сам принцип игры теснейшим образом связан с мирским началом, противостоящим богослужбной сосредоточенности. Таким образом, для крестьян, сохранивших традиционные представления вплоть до наших дней, оппозиция «пения» и «игры» сводилась в конечном счете к оппозиции сакрального и профанного.

Оппозиция сакрального и профанного, скрывающаяся за словами «пение» и «играние», крайне характерна для традиционного древнерусского мышления. Эта оппозиция может быть обнаружена уже в наиболее ранних русских письменных источниках, где с особой энергией подчеркивается недопустимость смешения и даже соприкосновения областей пения и играния. Так, в

«Канонических ответах» киевского митрополита Иоанна II допускается присутствие священнослужителей на мирских пирах и застольях только до тех пор, пока не начнется «игра»: «Когда же войдут с игрой, плясками и гудением, то надлежит, как повелевают отцы, встать из-за стола, дабы не осквернить чувств видением и слышанием» [Там же, с.47.]. С еще большей настойчивостью эта мысль проводится в Киево-Печерском патерике, в котором повествуется о приходе преподобного Феодосия к князю Святославу Ярославичу. Преподобный застал князя, окруженного целой толпой играющих на различных инструментах. «Блаженный же, сидя с краю и опустив глаза, поник и, слегка наклонившись, сказал ему: «Будет ли так в том будущем веке?». И князь сразу же умилился слову блаженного, и немного прослезился, и повелел игру с тех пор прекратить. А если он когда-либо и приказывал играть, то, когда узнавал о приходе блаженного Феодосия, повелевал им остановиться и молчать» [Там же, с.48.]. Подобная компромиссная попытка сохранить равновесие между двумя противоположными началами далеко не всегда может быть осуществлена на практике. Игровая стихия, вышедшая из-под контроля, обретает inferнальные черты и становится прямым проводником демонизма. Именно такой аспект игры раскрывается в рассказе, повествующем о падении преподобного Исаакия Печерского, принявшего бесов за ангелов света и за самого Христа. «И сказал один из бесов, назвавший себя Христом: Возьмите сопели, бубны и гусли и играйте в них, а этот Исаакий нам спляшет». И они заиграли в сопели, в гусли и в бубны и начали насмехаться над ним и, измучив, оставили его еле живого и отошли, смеясь над ним» [Там же, с.153.].

Приведенных примеров, очевидно, достаточно для того, чтобы убедиться в ярко выраженном профанном, а порою и в демоническом значении, которое приписывалось словам «игра» и «играние» в рамках древнерусской традиции. Вот почему слова эти никогда не могли быть приложены ни к чему церковному, а стало быть, не могли применяться и для обозначения пения в церкви. Примерно к XVII веку слова «игра» и «играние» постепенно заменяются словом «музыка» или «музикия». О том, что слова эти воспринимались как синонимы,

свидетельствуют рукописи XVII века, разъясняющие новое и незнакомое еще для русских слово «мусикия» именно через слово «играние» и через производные от него слова. Так, в одном из азбуковников первой половины XVII века слову «мусикия» дается следующее разъяснение: «Мусикия — гудение, иначе игра на гусях и кинарах». Вытеснив постепенно слово «играние» из русского языка, слово «мусикия» или «музыка» полностью сохранило профанное и даже демоническое значение, свойственное прежде слову «играние». На это указывает еще одно разъяснение слова «мусикия», помещенное в том же азбуковнике: «Мусикия — в ней же пишутся бесовские песни и кощунства» [Там же, с. 153.]. Таким образом, слово «музыка», вобрав в себя все элементы значения слова «игра», превращается в понятие, противоположное понятию «богослужебное пение». Вот почему столь привычное для нас словосочетание «церковная музыка» в рамках древнерусской традиции было абсолютно невысказуемо и абсурдно.

Утверждаемое Корневым единство понятий богослужебного пения и музыки (или, что то же самое, игры и пения) являлось неслыханной новацией и шло вразрез со всей древнерусской традицией. С момента появления корневского трактата в России начинают существовать две противоположные друг другу концепции. Традиционная концепция противопоставляла понятия пения и игры, богослужебного пения и музыки, новая же концепция объединяла эти понятия. С течением времени традиционная концепция была предана полному забвению, новая же концепция превратилась в единственно возможную, само собою разумеющуюся и неоспоримую истину.

Именно с позиции этой истины современные ученые-медиевисты осуществляют свои исследования древнерусской системы богослужебного пения. В результате традиционная певческая система рассматривается сквозь призму концепции, отрицающей как традиционную концепцию, так и саму традицию. Разумеется, такое положение дел не может привести к правильному пониманию изучаемой системы. Вот почему изучение древнерусской певческой системы должно начаться с преодоления концепции, заложенной в трактате

Коренева. Первым шагом на пути к пониманию древнерусского богослужебного пения будет признание того, что древнерусское богослужебное пение не есть музыка и что пение это нельзя исследовать при помощи музыкальных законов. Но, сделав такой шаг, мы сталкиваемся со следующим вопросом, а именно: если древнерусское богослужебное пение не есть музыка, то что же оно такое и в чем, собственно, заключается различие между богослужебным пением и музыкой, пением и игрой? Теперь уже недостаточно простой констатации того факта, что оппозиция богослужебного пения и музыки есть оппозиция сакрального и профанного, — необходимо показать, в чем именно заключается сакральность богослужебного пения и профанность музыки.

В контексте древнерусской традиции сущность музыки раскрывается как бы сама собой, ибо слово «игра», первоначально обозначающее музыку в русском языке, одновременно указывает и на сущность музыки. После Йохана Хёйзинги, очевидно, не имеет смысла подробно останавливаться на вопросе взаимосвязи музыки и игры, однако здесь следует подчеркнуть один аспект этой взаимосвязи, на который особое внимание обращал и сам Хёйзинга. С его точки зрения, проблема игрового характера музыки заключается не в том, какое место игра занимает в процессе музицирования, но в том, насколько сама музыка носит игровой характер, то есть в какой степени музыка является игрой и есть ли в музыке еще что-либо помимо игры. Другими словами, игра мыслится как нечто первичное, а музыка — как нечто вторичное по отношению к игре. Это позволяет рассматривать музыку как частное проявление более общего феномена игры, и именно в этом смысле игра является сущностью музыки, на что прямо указывают обозначающие музыку русские слова «игра» или «играние».

Всесторонне рассмотрев феномен игры и его самораскрытие в феномене культуры, Йохан Хёйзинга в то же самое время не дал полноценной оппозиции самому понятию игры. Предложенное им понятие «серьезное» или «серьезность», по его же собственному признанию, не может служить реальной

оппозицией феномену игры, ибо слово «серьезность» — независимо от того, применяется ли оно в форме существительного или прилагательного, — обозначает не сущность, но качество, в то время как слово «игра» имеет ярко выраженное сущностное значение. Реальная и сущностная оппозиция игре может быть легко выявлена в ходе исследования древнерусской культурной традиции, в рамках которой оппозицией этой является молитва, причем не просто молитва, но молитва в том значении, в каком понималась она отцами Восточной церкви и в каком была воспринята русским монашеством. Молитва, понимаемая таким образом, представляет собою внутреннее мистическое единение с Богом, достигаемое через сосредоточение, концентрацию и полное отрешение сознания от всех мыслимых образов и представлений. В процессе молитвы сознание должно превратиться в чистый белый лист, на котором Бог смог бы начертать знаки своего присутствия, преображающие обыденное сознание в сознание обоженное. Но для того чтобы воспринять эти божественные знаки, сознание должно освободиться от всех образов и представлений, от всего умопостигаемого и чувственно воспринимаемого. Усилия молящегося прежде всего должны быть направлены на то, чтобы остановить игры, осуществляемые сознанием, ибо только тогда, когда смолкнут последние отголоски этих игр, в наступившей молитвенной тишине сознания может быть услышан голос Бога. Таким образом, оппозиция игры и молитвы в древнерусской традиции есть оппозиция двух противоположных состояний сознания — направленного вовне, к миру, и обращенного внутрь, к Богу. Богослужбное пение есть показатель сознания, устремленного к Богу, музыка же есть показатель сознания, обращенного к миру. Изначальная несовместимость этих состояний утверждается в словах Иоанна Богослова: «Кто любит мир, в том нет любви Отчей» (1 Ин. 2.15).

Состояние играющего сознания, проявляющееся в музыке, и состояние молящегося сознания, проявляющееся в богослужбном пении, в свою очередь, есть лишь следствия противоположных структур, которыми может обладать человеческое сознание. Игра есть свойство множественной и сложной

структуры сознания; свойством же единой и простой структуры сознания является молитва. Согласно древнерусской системе взглядов, единая и простая структура сознания была изначально присуща человеку, сложная же и множественная структура является лишь следствием грехопадения и извращения человеческой природы, подпавшей под власть греха. Находясь в раю, человек мог общаться с Богом, ибо его сознание было едино и просто, подобно тому, как прост и един сам Бог. Изгнание из рая может быть истолковано как утрата сознанием его изначальной простоты и единства, что привело к множественности и сложности, пригодной для восприятия мира, но не приспособленной для восприятия простого и единого Бога. Однако, согласно отцам Восточной церкви, способность видеть Бога может быть возвращена еще в этой жизни, и достигнуть этого можно в процессе выполнения определенных аскетических методик, восстанавливающих изначально простую и единую структуру сознания.

Поскольку после грехопадения игра сделалась естественным состоянием сознания, то музыка, будучи одним из видов игры, не нуждается ни в каких преобразованиях сознания. Сознание играет уже само по себе, и процесс музицирования сводится лишь к выражению этой игры через посредство звуков. Напротив того, молитва, как свойство утраченной при грехопадении структуры сознания, требует для своего осуществления целенаправленного усилия, направленного на преобразование структуры сознания. Если целью музыки является звуковое выражение естественно данного состояния сознания, то целью богослужебного пения является аскетическое преобразование сознания, вновь воссозданная структура которого и становится объектом звукового выражения. Таким образом, если в музыке мы имеем один уровень усилий, направленных на организацию звукового материала, то в богослужебном пении мы имеем два уровня усилий, ибо здесь уровню усилий, направленных на организацию звукового материала, должны предшествовать усилия, направленные на преобразование сознания. И, наконец, если усилия, направленные на организацию звукового материала, мы можем

квалифицировать как эстетические действия и отнести их тем самым к области искусства, то усилия, направленные на преобразование структуры сознания, могут быть определены только как действия, относящиеся к области аскетики. Здесь мы подошли к самому корню различия между богослужебным пением и музыкой, между пением и игрой. Это различие можно определить как различие между аскетической дисциплиной и искусством, и именно так различие это трактовалось древнерусской традицией.

Теперь мы можем ответить на поставленный ранее вопрос: в чем именно коренится сакральность богослужебного пения и профанность музыки? Богослужебное пение есть результат деятельности сознания, очищенного и освященного аскетическими преобразованиями, в то время как музыка есть результат деятельности не очищенного сознания — сознания, находящегося в естественном, природном состоянии. Для древнерусского человека понятие богослужебного пения представляло собою нерасторжимое единство аскетического молитвенного подвига и искусства звукоизвлечения.

Общий упадок аскетических традиций, наблюдаемый в XVII веке, привел к тому, что аскетическое преобразование сознания перестало считаться необходимым для полноценного функционирования певческой системы. Искусство владения голосом и искусство организации звукового материала начало освобождаться от «аскетической опеки», и ко времени появления корневского трактата богослужебное пение почти что полностью перестало представлять собою аскетическую дисциплину, превратившись в область музыкального искусства. Это и позволило Корневу утверждать идентичность понятий богослужебного пения и музыки в уже приводимых ранее словах: «Я же всякое пение называю музыкой». Слова эти, написанные в эпоху упадка древнерусской певческой системы и полного забвения ее основ, в наши дни стали девизом почти всех без исключения ученых-медиевистов, занимающихся проблемой древнерусского пения. Целью настоящего исследования является преодоление этого стойкого, затянувшегося заблуждения, которое можно будет преодолеть только тогда, когда мы осознаем, что древнерусское пение есть не

столько область компетенции музыковедческой науки, сколько область компетенции богословия, литургики и аскетической антропологии. Можно сказать, что древнерусское пение изучалось не той наукой, какой должно изучаться и в ведении которой сейчас находится. Более того, сам предмет изучения не был таким, каким он сейчас изучается и за какой сейчас принимается. Однако неверно было бы думать, что речь пойдет о новом методе исследования или тем более о новом, только что открытом предмете изучения. Речь пойдет всего лишь о восстановлении древнерусской традиции и устранении тех искажений, которые мешают увидеть ее автентический облик. А это значит, что древнерусская система богослужебного пения будет исследоваться как аскетическая дисциплина, или же, другими словами, пониматься так, как понималась она в России вплоть до XVII века.

25

Но здесь, наверное, следует прокомментировать оппозицию богослужебного пения и музыки с точки зрения оппозиции Красоты и красивого, то есть с точки зрения проблемы, которая не затрагивалась в «Трактате о богослужебном пении», но о которой я неоднократно упоминал в своих тогдашних академических лекциях. «Красота спасет мир» — это известное высказывание Федора Михайловича Достоевского, воспринимающееся сегодня не более чем поэтическая метафора или романтическая сентенция, сразу же обретает осязаемую реальность и наполняется практическим содержанием, если мы станем на точку зрения православной богословской традиции, согласно которой Красота способна не только спасти мир, но, будучи почитаема как одно из имен Божиих, является самой причиной бытия мира, вне которой мир попросту немислим.

Красота, исповедуемая как имя Божие, уже перестает быть чисто эстетической категорией и начинает пониматься как онтологическая данность, как начало и мера всех вещей. Классическую формулировку такого понимания красоты можно найти в тексте Ареопагитик: «В Прекрасном все объединяется. Прекрасное как творческая причина является началом всего, приводит все в движение и связывает все воедино

через влечение (эрос) к своей Красоте. Будучи целепричиной всего сущего, Прекрасное является Возлюбленным и Пределом всего (ибо все рождается для Красоты), и образом — поскольку все определяется в зависимости от него».

В Красоте, спасающей мир, необходимо различать Красоту как таковую оттого, в чем Красота участвует и что она делает красивым в силу своего участия. Мир, спасаемый Красотою, прекрасен, однако он оказывается таковым не сам по себе, но только постольку, поскольку участвует в Красоте как таковой. Предоставленный самому себе, лишенный участия в Красоте мир перестает быть красивым, и если отпадение от Красоты будет продолжаться, то, становясь все менее и менее красивым в процессе энтропии, мир достигнет, наконец, состояния абсолютного безобразия, которое есть не что иное, как абсолютное небытие. Вот почему для того, чтобы мир существовал, Красота должна постоянно спасать его, делая его прекрасным, противостоя центробежным силам энтропии и не давая ему ниспасть в небытие. Это постоянное участие Красоты в мире православная традиция обозначает словом «промысел», и именно в процессе этого промысла Красота раскрывается перед человеком как Красота как таковая и как красивое, которое может быть определено еще как красота мира.

Подобно тому, как в Красоте различаются Красота как таковая и красивое, так и в постижении Красоты необходимо различать постижение Красоты как таковой и постижение красивого, различие между которыми, в свою очередь, вызывает к жизни различные формы и различные пути самореализации человека. Путь приобщения к красивому, или к красоте мира, заключающийся в общении с умопостигаемым и чувственно воспринимаемым, порождает формы художественной самореализации человека. Путь же приобщения к Красоте как таковой, заключающийся в отрешении от всего умопостигаемого и чувственно воспринимаемого, порождает формы аскетической самореализации человека. Выше я уже говорил о противостоянии двух путей: пути художественного мышления и пути медитации, и теперь, отказавшись от несколько расплывчатого слова «медитация», можно прийти к более четкой формулировке этого противостояния, а именно к противостоянию художественной и аскетической самореализации человека.

В те годы я был полностью уверен в абсолютном превосходстве пути аскетической самореализации, и доказательством мне служило следующее рассуждение: насколько Красота как всеобъемлющая причина превосходит все то, что она делает красивым посредством своего участия, настолько же и формы аскетической самореализации, приобщающей человека к Красоте как таковой, превосходят формы художественной самореализации, приобщающей к красоте мира, и если деятельность, приводящая к постижению красоты мира, называется искусством и искусством, то деятельность, приводящая к постижению Красоты как таковой, определяется в православной традиции как «искусство художеств» и «искусство искусств». Об этом писал еще отец Павел Флоренский: «Аскетика святые отцы называли не наукою и даже не нравственной работой, а искусством — искусством. Мало того, искусством и искусством по преимуществу — «искусством из искусств» и «искусством из художеств». Теоретическое знание — φιλοσοφία — есть любовь к мудрости, любомудрие; теоретическое же созерцательное ведение, даваемое аскетикой, есть любовь к красоте, любокрасие. Сборники аскетических творений, издавна называемые филокалиями, любокрасие, вовсе не суть добротолубие в нашем, современном смысле слова. «Доброта» тут берется в древнем, общем значении, означающем скорее красоту, чем моральное совершенство. Да и в самом деле, аскетика создает не «добротного» человека, а прекрасного, и отличительная особенность святых подвижников вовсе не их «доброта», которая бывает у плотских людей, даже у весьма грешных, а красота духовная, ослепительная красота лучезарной, светоносной личности, дебелиму и плотскому человеку никак не доступная». Наверное, сейчас эти слова представляются излишне пафосными, но они совершенно точно передают суть дела, и к тому же, может быть, не следует каждый раз показательно шархаться от всего пафосного, ведь, поступая так, мы рискуем в какой-то момент не услышать чего-то по-настоящему важного.

Однако четкое понимание различия путей аскетической и художественной самореализации в 1980-е годы было трудно найти даже в среде традиционно ориентированного строгого монашества. В этом я убедился, когда в качестве внештатного сотрудника издательства по поручению отца Иннокентия был командирован в Киев к последнему уставщику Киево-Печерской лавры отцу Феодосию. Начав свое поприще послушником еще в дореволюционной Лавре и пережив все превратности лаврской судьбы советского времени вплоть до ее закрытия в 1962 году, отец Феодосий был, безусловно, человеком высокой духовной жизни и строгих монашеских идеалов — тем более интересно его отношение к старым иконам.

В то время журнал Московской патриархии с подачи владыки Питирима публиковал большое количество репродукций икон XII—XVII веков, и я, отрекомендованный отцу Феодосию как внештатный сотрудник издательства, оказался в его глазах ответственным за публикацию этих репродукций. «Что это вы там придумали? — говорил он мне. — Что это за кривые непонятные лики? Что это за новая мода такая? Раньше при нас такого не было!» «Вот, смотри, как было раньше и как надо!» — и с этими словами он показывал мне свои любимые келейные иконы киевского происхождения, на которых лики отличались такой барочно-упитанной припухлостью и румянностью, что рядом с ними лики Симона Ушакова казались пределом аскетизма, а софринская иконная продукция — пределом каноничности.

Тогда я впервые призадумался о тщетности всего того, чем я замышлял заниматься в Церкви, ибо на моих глазах произошло фактическое опровержение выведенной мною формулы: «Правильное пение есть следствие правильной жизни, а правильная жизнь уже есть правильное пение, ибо правильность жизни заключается в причастности гармонически упорядоченного сознания к гармоническому звучанию вселенной, прославляющей Бога, что по сути и является правильным пением». На примере отца Феодосия становилось совершенно очевидно, что в современных условиях правильная аскетическая жизнь может абсолютно не нуждаться в правильном аскетическом пении и вполне довольствоваться художественным, то есть

неправильным, пением. Перефразируя слова Розанова, можно было бы сказать: «Нужно не великое аскетическое пение, но нужна великая аскетическая жизнь, а церковное пение может быть «кое-какое», «художественное на задворках»». Если в связи с Николаем Васильевичем Матвеевым эти слова не вызывали у меня никакого беспокойства, то в связи с отцом Феодосием они навевали самые неутешительные мысли. Из всего этого напрашивались два вывода: или же современная аскетическая жизнь действительно не нуждается ни в каком особенном аскетическом пении, и тогда все мои усилия и надежды превращаются во что-то тщетное и абсолютно ненужное, или же ненужность аскетического пения является симптомом и показателем ущербности современной аскетической жизни. Может быть, дело могло обстоять еще хуже, и ненужность аскетического пения являлась свидетельством невозможности аскетической жизни в условиях современного мира. Как бы то ни было, но в любом случае для меня складывалась какая-то безрадостная и неблагоприятная картина, однако пылкий энтузиазм тех лет позволял мне до поры до времени подавлять в себе эти мрачные мысли.

27

Непрочность и непредсказуемость человеческого бытия, наверное, нигде не являли себя с такой интенсивностью и наглядностью, как в жизни Церкви. Вернее, являли они себя не в жизни Церкви вообще, но в жизни руководящих, начальствующих и вообще людей, занимающих хоть какое-то заметное место в церковной иерархии. Здесь увольнения и назначения, опалы и милости сменяли друг друга, как причудливые узоры в калейдоскопе. Так, в какой-то момент основатель регентской школы и ее бессменный руководитель Николай Васильевич Матвеев без лишних слов и объяснений оказался уволенным, и после нескольких промежуточных фигур его место занял архимандрит Макарий Веретенников. Будучи большим почитателем митрополита Макария Московского, отец Макарий принимал самое активное участие в его канонизации, и, наверное, благодаря такой преданности он воспринял от своего небесного покровителя любовь к книгам и тягу к интеллектуальным занятиям.

Отец Макарий был, что называется, книжным монахом, и это было как нельзя кстати для меня. Если Николай Васильевич препятствовал всем моим начинаниям, то отец Макарий давал им зеленый свет. С его легкой руки я начал вести курс крюковой нотации и знаменного осьмогласия, который вызывал такой интерес, что его начали посещать семинаристы и академические студенты, в результате чего потребность создания кружка крюкового знаменного пения возникла уже в самой академии. Этот кружок функционировал на протяжении нескольких лет, и вскоре на его основе студент академии иеродьякон Роман Тамберг, к сожалению безвременно погибший, организовал группу энтузиастов, которая пела знаменные службы уже в академическом Покровском храме. Так идея знаменного пения стала продвигаться, что называется, в массы и постепенно оседать в церковном сознании. Во всяком случае, так мне тогда казалось.

Будучи человеком книжным и педантичным, отец Макарий потребовал от всех преподавателей регентской школы написания учебных конспектов по их предметам, и, по-моему, я был чуть ли не единственным, кто выполнил это требование, написав учебные пособия по аранжировке и гармонии, адаптирующие эти дисциплины к уровню регентов и клирошан. В это же самое время по настоянию и по благословию отца Макария я засел за написание учебника по истории церковного пения, и этот учебник превратился в мою первую настоящую книгу. В 1987 году «История богослужебного пения» была рекомендована в качестве академического пособия и распечатана, как полагалось академическим пособиям, в нескольких машинописных экземплярах, выдаваемых студентам в читальном зале, а в 1994-м она вышла уже настоящей типографской книгой, и именно с нее начинается мое книгописательское поприще. Я пишу так много об этом даже не потому, что «История богослужебного пения» является моей первой книгой, но потому, что в ней пульсирует та горячность и та пламенность, которой была наполнена жизнь Православной церкви 1980-х годов и которая начала улетучиваться куда-то в 1990-е годы. Сейчас эта книга кажется мне излишне пафосной и несколько наивной, но иногда мне очень хочется снова стать таким наивным и таким пафосным, каким я ощущал себя в Духовной академии или в издательском отделе.

Трактат о богослужебном пении

Глава первая. Раздел первый: о двойном значении крюковой нотации

Говорить о богослужебном пении как об аскетической дисциплине — значит включать в понятие пения не только навыки владения движениями голоса, но также и навыки достижения сознанием определенных состояний. Именно эти, достигаемые целенаправленными усилиями состояния сознания, будучи беззвучны сами по себе, обуславливают голосовые движения, образующие слышимую часть пения. Таким образом, единый процесс богослужебного пения включает в себя два уровня — неслышимый уровень организации сознания и слышимый уровень организации звукового материала.

На эту двойственность певческого процесса неоднократно указывали отцы Восточной церкви. Так, преподобный Григорий Синаит писал: «Пение, производимое голосом, есть указание на внутренний умный вопль» [Добротолубие. М., 1990. Т.V, с. 219.]. Под внутренним умным воплем здесь подразумевается особый вид внутренней молитвы. Слово «воплъ» указывает на то, что молитвенный процесс должен протекать с максимальной отдачей всех человеческих сил. Слово «умный» указывает на то, что этот молитвенный вопль должен быть не физическим, слышимым воплем, но воплем духовным и немым. Слово «внутренний» указывает на то, что молитвенный процесс, или молитвенный вопль, должен быть направлен не вовне, но внутрь человеческого существа. Таким образом, здесь речь идет о сугубо внутреннем молитвенном состоянии сознания, следствием и одновременно знаком которого являются определенные движения голоса.

Та же мысль, но в несколько ином аспекте встречается уже в XIX веке у святителя Феофана (Говорова), называющего богослужебное пение

«духодвижным» — по той причине, что все богослужебные песнопения «в духе зарождаются, и созревают, и из духа изливаются» [Епископ Феофан (Говоров). Толкование на Послание св. Апостола Павла к Колоссянам. М., 1880, с 195.]. Движение духа есть молитва, и именно это безмолвное молитвенное движение является причиной движения голоса, образующего мелодику богослужебного пения. Но и движения голоса, являющиеся знаком внутреннего молитвенного состояния, могут способствовать реальному возникновению безмолвного молитвенного движения в сознании. По мнению святителя Феофана, цель богослужебного пения заключается в том, чтобы через внешний мелодический знак приобщить к внутренней безмолвной молитве тех, кто еще не приобщен к ней. «Песнь, зародившаяся Духом и созревшая в сердце одного, исшедши из уст его в слове и через слух вошедши в сердца всех, у всех зарождала там такую же песнь — и все пели духодвижно» [Там же, с.196.]. Таким образом, так же как и преподобный Григорий Синаит, святитель Феофан подразделяет единый процесс пения на два уровня: безмолвный уровень молитвенного движения сознания и слышимый уровень движений голоса.

Что же касается непосредственно графических знаков древнерусской певческой нотации — так называемых крюковых знамен, или просто крюков, то в них двойственность единого певческого процесса находит окончательное конкретное воплощение. Если приводимые выше соображения, касающиеся двух уровней богослужебного пения, носили теоретический характер, то здесь мы переходим в плоскость практического решения данной проблемы. Двойное значение крюковых знамен раскрывают специальные учебные пособия — певческие азбуки XVI-XVII веков. Интересующие нас азбуки, или «азбуки толкования», содержат в себе графические начертания крюковых знамен, их названия, а также разъяснение того, что конкретно эти знамена обозначают. Большинство крюковых азбук разъясняют певческое значение знамен в привычном для нас смысле и значении слова «пение». Такие азбуки указывают, какие именно движения голоса обозначаются тем или иным крюковым знаменем. Однако имеется целый ряд азбук, в которых тем же самым крюковым

знаменам приписываются значения определенных состояний сознания или определенных психических качеств.

Характерна позиция современных ученых-медиевистов в отношении азбук, в которых крюковым знаменам приписываются значения определенных состояний сознания. Так,

А. И. Рогов пишет по этому поводу: «В ряде древнерусских певческих азбук содержится символическое толкование нотных знаков. Непосредственного отношения к практике пения оно иметь не могло: толкования насыщены слишком сложными образами и ассоциациями, главным образом из области богословия и этики; нередко они теснейшим образом были связаны с раскрытием психологии человека в моменты рассуждений о своей душе, об отношении к миру, к другим людям» [Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. М.: «Музыка», 1973, с. 157.]. Еще более категорично высказывается Н. Д. Успенский: «Едва ли можно возбудить охоту к искусству чтением или заучиванием совершенно посторонних слов. Нет здесь и остроумия, которое могло бы заинтересовать ученика. Для понимания и усвоения музыкального смысла певческих знаков такой метод ничего не мог дать» [Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971, с. 329-330.]. В этих высказываниях поражает полное отсутствие научной объективности и беспристрастности, обязанной хотя бы как-то истолковывать и осмысливать факты, попавшие в поле зрения ученого. Здесь целому ряду текстов просто отказывается в смысле, ибо заявляется, что содержащееся в певческих азбуках истолкование крюковых знамен через определенные состояния сознания непосредственного отношения к практике пения не имеет и для понимания певческих знаков ничего дать не может. Из подобных заявлений можно сделать только два вывода: либо составители певческих азбук XVI-XVII веков занимались заведомо бессмысленным делом и ничего не понимали в богослужебном пении, либо современные ученые-медиевисты имеют весьма смутное и отдаленное представление об изучаемом ими предмете. Думается, что в данном случае и научная объективность, и беспристрастность заставляют нас склониться в

пользу второго вывода, тем более что причина слепоты, постигшей современную медиевистику, нам уже хорошо известна: древнерусское богослужбное пение изучается как область музыкального искусства, в то время как пение это является не искусством, но аскетической дисциплиной.

Целью аскетики является преобразование сознания и достижение состояния внутренней молитвы, которое преподобный Григорий Синаит определил как «внутренний умный вопль», а святитель Феофан — как «внутреннюю духодвижность». Это состояние может быть достигнуто с помощью определенного метода, являющегося содержанием и сутью аскетической дисциплины. Поэтому аскетическая дисциплина может быть определена как искусство, обучающее тому, как организовать жизнь тела и души так, чтобы сознание могло достичь состояния внутренней молитвы. Полем деятельности и объектом этого искусства является не какой-либо внешний материал — звуки, краски или слова, но человеческая жизнь, само существо человека — вот почему в рамках древнерусской традиции аскетика почиталась как «искусство из искусств» и «художество из художеств». Аскетика рассматривает жизнь человека как цепь актов и состояний сознания, ряд из которых нужно культивировать и развивать, в то время как другие — преодолевать и искоренять во имя достижения искомого состояния сознания. Все это позволяет сказать, что аскетика есть углубление и расширение сферы действия ветхозаветных и евангельских заповедей, регламентирующих жизнь каждого христианина. Если ветхозаветные и евангельские заповеди представляют собою практические указания действий для всех находящихся на пути к Богу, то аскетика содержит практические указания для особо возлюбивших Бога, не могущих думать ни о чем другом, кроме Бога, и не имеющих в себе ничего, что не было бы обращено к Богу. Это расширенный перечень практических указаний, необходимых для следующих аскетическим путем, и составляет содержание текста певческих азбук.

В этих текстах нет никаких «сложных образов и ассоциаций», о которых пишет А. И. Рогов, тем более нет в них «рассуждений о своей душе, об

отношении к миру и к другим людям». Текст певческих азбук представляет собою набор клише или стереотипных положений, составляющих неотъемлемую принадлежность всех аскетических текстов. Сентенции, содержащиеся в певческих азбуках, можно найти и у Аввы Дорофея, и в «Лествице» преподобного Иоанна Лествичника, и в таких столь популярных в России XV-XVI веков духовных сборниках, как «Маргарит», «Измарагд», и в подобных им. Можно констатировать также значительное текстовое и смысловое единство певческих азбук и «Устава скитской жизни» преподобного Нила Сорского, учение которого оказало, очевидно, определенное влияние на становление знаменного распева именно как аскетической дисциплины. Все вышеупомянутые тексты, как и тексты певческих азбук, носят не отвлеченный умозрительный характер, но ярко выраженный деятельный характер. Положения, составляющие эти тексты, представляют собою не рассуждения, не повод для возникновения неких образов и ассоциаций, но являются конкретными указаниями действия, предписаниями тех поступков и психических актов, при помощи которых достигается состояние внутренней молитвы.

Отличие текстов певческих азбук от других аскетических текстов заключается в том, что предписания действий и психических актов даются в азбуках не в виде связанного изложения, но в виде перечня тезисов или некоего реестра практических указаний, где каждое предписание связывается с определенным крюковым знаменем. В результате этого связывания каждое крюковое знамя начинает обозначать не только определенное движение голоса, но и определенное аскетическое состояние сознания. Однако из этого факта нельзя делать вывода о том, что данное движение голоса является знаком или символом данного состояния сознания. Так, например, крюковое знамя, называемое «столица с очком», обозначает, с одной стороны, нисходящее в два звука движение голоса, с другой стороны — «сокрушение сердечное и воздыхание непрестанное к Богу о своих грехах». Но само нисходящее в два звука движение голоса ни в коем случае нельзя считать символом сознания,

находящегося в состоянии «сокрушения сердечного и вздыхания непрерывного к Богу о своих грехах». Тем более здесь нельзя проводить никаких параллелей с теорией аффектов и полагать, что движение голоса на два звука вниз вызывает в сознании состояние сердечного сокрушения. Нисходящее движение голоса и состояние сокрушения есть независимые друг от друга параллельно существующие явления, связанные только тем, что в певческих азбуках они обозначаются одним и тем же знаком — «столицей с очком».

Реальная связь между движениями голоса и состояниями сознания может быть обнаружена только тогда, когда мы перейдем от рассмотрения отдельно взятого знамени к рассмотрению последовательности знамен. Любая последовательность крюковых знамен порождает два ряда значений: ряд движений голоса, складывающихся в мелодику богослужебной певческой системы, и ряд состояний сознания, преобразующих сложную, играющую структуру сознания в структуру простую и молитвенную. Мелодика богослужебной певческой системы есть акустический образ молитвы, а внутренняя молитва, или «внутренний умный вопль», есть то, что подлежит акустическому выражению и, получив звуковое воплощение, становится мелодикой богослужебной певческой системы. Пользуясь терминологией Ф. де Соссюра, можно сказать, что вся система служебного пения есть знак, в котором внутренняя молитва является обозначаемым, а движения голоса, образующие мелодику,— обозначающим. И здесь еще раз следует особо подчеркнуть, что в отношении обозначаемого и обозначающего внутренняя молитва и слышимая мелодия вступают только тогда, когда мы рассматриваем достаточно протяженную последовательность крюковых знамен, и даже более того — только когда мы рассматриваем всю совокупность канонически установленных комбинаций, которые могут образовать крюковые знамена. Подобная максимально полная совокупность крюковых знамен является символом единого психофизического процесса пения, протекающего на двух уровнях: уровне аскетических актов сознания и уровне голосовых движений. Естественно, что для осуществления такого процесса необходима специально

подготовленная база, и этой базой является аскетически преображенная психофизическая природа человека. Человек, обладающий такой природой, становится подобен хорошо настроенному музыкальному инструменту, который именно благодаря хорошей настройке издает чистый и ясный тон.

Уподобление человека музыкальному инструменту можно встретить у многих отцов Восточной церкви. В качестве одного из примеров подобных уподоблений можно привести следующие слова святителя Василия Великого: «Под псалтерионом-инструментом, настроенным для гимнов нашему Богу, должно иносказательно разуметь строение нашего тела, а под псалмом следует понимать действия тела под упорядочивающим руководством разума» [Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М.,1966, с. 104-105.]. Эта мысль развернута в целую систему аллегорической антропологии святителем Григорием Нисским, который, переосмыслив пифагорейское учение с христианских позиций, выдвинул положение о прославляющем Бога гармоническом звучании вселенной — макрокосма, отражающемся в гармонии микрокосма — человека. Уподобление человека музыкальному инструменту у отцов Восточной церкви не является ни метафорой, ни красивым поэтическим сравнением, но представляет собою констатацию реального нерасторжимого единства жизни и пения. Качество звуковых мелодических структур обуславливается качеством психофизической природы сознания человека. Правильное пение есть следствие правильной жизни, а правильная жизнь уже есть пение, ибо правильность жизни заключается именно в гармонической упорядоченности психофизической природы, в причастности ее к высшему гармоническому звучанию вселенной, прославляющей Бога. Вот почему правила и нормы, обуславливающие правильность пения, не ограничиваются лишь правилами звукоизвлечения и организации мелодических структур, но включают в себя правила и нормы жизненного поведения, регламентацию телесных действий и состояний сознания. Именно эта идея находит практическое воплощение в древнерусской

крюковой нотации, обозначающей одновременно и движения голоса, и акты сознания.

Согласно концепции отцов Восточной церкви, человек должен быть подобен не просто некоему музыкальному инструменту, но инструменту, «настроенному для гимнов Богу» и звучащему не по человеческой прихоти, но под действием Святого Духа. Назначение человека как инструмента Святого Духа утверждается в словах святителя Иоанна Златоуста: «Станем же флейтой, станем кифарой Святого Духа. Подготовим себя для Него, как настраивают музыкальные инструменты. Пусть Он коснется плектром наших душ!» [Там же, с.116.]. Исходя из этих слов, можно заключить, что процесс пения должен начинаться с призвания Святого Духа на поющего, и именно это призвание является начальным моментом крюковой нотации. Крюковое знамя, называемое «параклит», ставящееся в начале каждого песнопения и имеющее ярко выраженную функцию «заглавного знамени», согласно азбукам, обозначает также еще и «послание Святого Духа на апостолов». Это значит, что, приступая к пению или начиная новое песнопение, каждый певчий, видя заглавный «параклит», должен вспоминать о сошествии Святого Духа на апостолов в день Пятидесятницы и молитвенно призывать силу Святого Духа для участия Его в предстоящем процессе пения. В более широком смысле «параклит» может рассматриваться как некий «мнемонический» знак «Царю Небесный» — молитвы, читаемой перед началом каждого дела. В более специальном смысле «параклит» может рассматриваться в качестве некоего духовного «вдоха». Подобно тому как физическое возникновение звука требует обязательного наполнения легких воздухом, так и молитвенное пение требует наполнения сознания особым молитвенным состоянием, которое не может быть создано силами самого человека, но даруется ему в виде благодатного дара Святого Духа. Этот дар должен быть молитвенно испрошен человеком, собирающимся приступить к пению. Знаком же такого прошения о благодатном даре и является «параклит».

Если получение благодати является в полном смысле слова даром и не зависит от усилий испрашивающего этот дар человека, то сохранение и правильное использование полученной благодати уже в значительной степени зависит от человеческих усилий. Крюковые знамена, как в азбуках, так и в живой певческой практике следующие за параклитом, как раз и являются знаками этих усилий. Так, знамя, называемое крюком, обозначает «крепкое ума блюдение от зол»; знамя, называемое змейцей, обозначает «избежание земной славы и суеты мира сего»; знамя, называемое палкой, обозначает «послушание Бога ради безответное, и без прекословия, и без роптания». Подобные значения приписываются и всем прочим крюковым знаменам. Смысл всех этих значений сводится в конечном итоге к тому, что в православной аскетике определяется как «борьба с помыслами». Термин «помысел», являющийся одним из центральных понятий в древнерусской аскетической системе, обозначает любой образ или любое представление внешнего мира, вторгающееся в сознание и разрушающее его молитвенное единство. Согласно традиции исихазма, перенятой русским монашеством у монашества афонского, все силы сознания должны быть сконцентрированы на повторении краткой молитвы, называемой «Иисусовой молитвой» и состоящей из слов: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешнаго». Образы и представления мира, называемые «помыслами», отвлекают силы сознания от сосредоточенности на повторении этих слов, и поэтому достижение чистоты молитвенного процесса требует длительной и упорной борьбы с «помыслами». Методика этой борьбы сводится к тотальному контролю над каждым жизненным моментом, над каждым актом сознания, а также к скрупулезному анализу всех этих моментов и актов. Значения крюковых знамен, раскрываемые в азбуках толкования, являются перечислением тех параметров и критериев, с позиций которых должны осуществляться контроль и анализ жизненного процесса.

Кажущиеся на первый взгляд простыми и элементарными, такие обозначаемые крюковыми знаменами требования, как «крепкое ума блюдение от зол», «избежание земной славы», «безропотное послушание» и подобные им,

на самом деле крайне трудны для исполнения на практике. Более того, человек, предоставленный самому себе, не в состоянии осуществлять полноценный контроль и анализ выполнения этих требований. Вот почему их практическое осуществление может быть эффективным только при наличии некоего стороннего лица, берущего на себя функцию руководителя и наставника. Таким образом, человек, стремящийся к достижению внутренней молитвы и ведущий борьбу с помыслами, должен стать учеником и найти себе учителя, в православной традиции называемого «старцем» и берущего на себя не только бремя духовного руководства, но также несущего на себе всю полноту ответственности за жизнь и спасение души руководимого им. Такой старец должен контролировать и анализировать все уровни жизненного процесса своего ученика. А ученик должен исповедовать без утайки каждый жизненный момент, каждый акт сознания своему учителю. В монастырской практике обучение внутренней молитве было не каким-то умозрительным отвлеченным занятием, но осуществлялось в формах различных хозяйственных работ, в уходе за больными, странствующими и нищими людьми. Порой ученику приходилось выполнять самые тяжелые и грязные работы, но именно сохранение молитвенной чистоты сознания на фоне моральных и физических тягот и являлось одним из залогов эффективности данной методики.

Конечно же, теперь очень многим может показаться, что тяжелые работы, блюдение ума от зол, стремление к молитвенной чистоте сознания и тому подобные вещи не имеют никакого отношения к пению, однако для русского человека XV-XVI веков, видящего залог правильного пения в правильно организованной жизни, все вышеперечисленное органически включалось в понятие певческой системы. Звуковые структуры, создаваемые человеком, являются неотъемлемой частью человеческой природы, и поэтому, сознательно занимаясь преобразованием собственной природы, человек тем самым предопределяет тип и качество создаваемых им звуковых структур. И прежде чем пропевать голосом по крюкам ту или иную богослужебную мелодию,

человек должен выстроить по тем же крюкам весь свой жизненный процесс, в котором голосовые движения займут положенное им место.

«Крепкое блюдо ума от зол», «избегание славы мира сего», «безропотное послушание» и другие указания, обозначаемые крюковыми знаменами, своей конечной целью имеют преобразование сложной и множественной структуры сознания в структуру единообразную и простую. Состояние игры, обусловленное множественностью помыслов, должно смениться состоянием молитвы, обеспечиваемым единообразным повторением слов: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешнаго!» Внутреннее сосредоточенное повторение слов Иисусовой молитвы, называемое Григорием Синаитом «внутренним умным воплем», а святителем Феофаном определяемое как «внутренняя духодвижность», охватывает все уровни человеческой природы и порождает то, что в дальнейшем мы будем называть единым молитвенным континуумом. В этом едином молитвенном континууме можно выделить два уровня: уровень внутреннего молитвенного континуума, порожденного движениями сознания, и уровень мелодического молитвенного континуума, порожденного движениями голоса. Понятие мелодического молитвенного континуума включает в себя всю сумму мелодий, предназначенных для распевания текстов годового богослужебного круга. Сумма мелодий, распевающих максимальное количество богослужебных текстов, образует форму распева, конкретным примером которого может являться знаменный распев. Распев — это не только определенная мелодическая форма, не только мелодическая система, это еще и принцип мелодического формообразования, порожденный преобразованным сознанием. Вот почему в дальнейшем мы будем часто употреблять понятие «принцип распева», подразумевая под этим принцип мелодического воплощения внутреннего молитвенного континуума.

Секрет древнерусского богослужебного пения стал забываться уже в XVII веке, подтверждением чего может служить трактат Коренева, цель которого заключалась в доказательстве идентичности музыки и богослужебного пения.

Однако люди, не имеющие аскетического опыта или утратившие его, не в состоянии увидеть этого превращения и этой подмены богослужебного пения музыкой. Вот почему русские адепты партесного пения, создающие свои композиции во второй половине XVII века, очевидно, искренне полагали, что занимаются развитием традиций богослужебного пения. Но именно в высказываниях и декларациях этих музыкантов пропасть между богослужебным пением и музыкой становится особенно очевидной для непредвзятого взгляда.

Примером такой декларации может служить определение музыки, данное в 70-х годах XVII века теоретиком и композитором Николаем Дилецким: «Музыка — это то, что своим пением или игрой настраивает человеческие сердца на веселие, или сокрушение, или плач. И в то же время то, что своим пением или игрой показывает движение вверх или вниз или действует, как это движение» [Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. М.: «Музыка», 1973, с. 143.]. Согласно этому отрывку, назначение музыки заключается в возбуждении различных эмоций — веселия, сокрушения, плача — или в создании образов и представлений — движений вверх, вниз и всего того, что вообще можно изобразить звуками. Однако с позиций аскетики все вышеперечисленное является лишь помыслами или страстями, развившимися из помыслов, с которыми необходимо бороться и которые должны быть устранены из сознания, стремящегося к достижению единого молитвенного континуума. Эмоциональные состояния можно сравнить с волнами или с завихрениями, возникающими на поверхности сознания и нарушающими его однородность, непрерывность и связанность. Это естественное состояние сознания — состояние игры чувств, игры мыслей, игры страстей, представляющее собой череду эмоциональных и мысленных вихрей, вызывает к жизни череду звуковых вихрей, которые в живой музыкальной практике реализуются в принципе концерта. Концерт — это не только определенная музыкальная форма, не только социально-общественный способ существования музыки, это прежде всего принцип звукового воплощения вихрей, бушующих в играющем сознании.

Многими переход певческой практики с крюковой нотации на нотацию линейную воспринимается как переход от чего-то рутинного и несовершенного к чему-то более совершенному и прогрессивному, однако на самом деле здесь речь может идти не о переходе, но о роковом соприкосновении двух взаимоисключающих принципов нотаций. Линейная нотация фиксирует только звуковые структуры. Она нейтральна по отношению к качественному состоянию сознания, и отсюда проистекает ее относительная универсальность, ибо она может фиксировать любые состояния сознания, воплощенные в тех или иных звуковых структурах. Напротив того, крюковая нотация, имеющая два уровня значений — мелодический и аскетический, никак не может быть универсальной, ибо к качественному состоянию сознания ею предъявляются самые жесткие требования, крайне ограничивающие область ее применения. Строгое исполнение аскетических требований, обозначаемых крюковыми знаменами, неизбежно приводит к успокоению сознания и укрощению эмоциональных и мысленных вихрей, а стало быть, и к невозможности появления вихрей звуковых. Другими словами, крюковая нотация в своем полном смысловом объеме подсекает музыку под самый корень, делает невозможным само ее существование. Совершенно естественно, что, когда на исторической арене возобладали музыкально-игровые тенденции, крюковая нотация лишилась каких бы то ни было шансов на существование. Она ушла за исторический горизонт вместе с аскетическими идеалами и формами жизни, ее породившими. Но именно эта органическая и вместе с тем осознанная связь крюковой нотации с определенными формами жизни и методами мышления превращает крюковую нотацию в крайне ценное свидетельство почти что совершенно забытых и утраченных нами системных взаимоотношений между человеком, миром и Богом. На практике же ключом к пониманию этой системности как раз и является объединение двух значений в едином графическом начертании крюкового знамени.

Благословенны советские времена, когда Церковь, будучи гонима, находилась под жестким репрессивным прессингом государства! Подобно мощной крепостной стене, этот прессинг отгораживал Церковь от маразматического кошмара и непробудной пошлости окружающей действительности. Здесь, в Церкви, каждый желающий мог обрести полную свободу и абсолютную независимость от посягательств современного мира. Конечно же, и здесь звучали партийно-съездовские пасхальные и рождественские послания патриарха, конечно же, и здесь можно было услышать официозно-духовные речения номенклатурных лиц, но тогда гораздо легче можно было отделить пшеницу от плевел, локализуя весь этот словесный мусор и просто не обращая на него никакого внимания. Теперь же, когда подобные высокопарные речения звучат и с церковного амвона, и с телевизионного экрана, когда Церковь смешалась с миром, а мир — с Церковью, как отделить пшеницу от плевел? Как распознать, что нужно слышать, а что пропускать мимо ушей? Как стать свободным от всего этого?

Но, конечно же, настоящая свобода — это не просто свобода от высокопарных духовно-официозных речений. Я помню, как во времена Черненко нас всех накрыли на квартире у отца Павла в момент исповеди. Со мной и с Таней был двенадцатилетний ученик хорошего училища Саша Ефанов, а за склонение несовершеннолетних к участию в религиозных таинствах, одним из которых является как раз исповедь, в те времена полагалось уголовное наказание чуть ли не такое же, как теперь полагается за педофилию. Молитвами преподобного Сергия все кончилось несколько лучше, чем могло бы быть на самом деле. Отца Павла посадили «всего лишь» на год за нарушение паспортного режима, а нас затаскали по гэбэшным допросам, происходившим в самых неожиданных местах совершенно в духе Кафки. Честно говоря, на этих допросах было страшно и противно, но, несмотря на этот страх и эту гадливость, я, может быть, никогда не чувствовал себя таким свободным, как в эти минуты. Я понимал, что эти люди могут сломать и мою жизнь, и жизнь Тани, и в это же время я чувствовал полную свободу от них вне зависимости от того, какие решения по поводу нас они могут принять. И эту свободу давала мне Церковь,

ибо Церковь того времени, будучи принципиально отделена от государства, отделяла меня от тех людей, которые это государство представляли. Не думаю, что при аналогичной ситуации в наши дни я мог бы пережить нечто подобное. Правда, теперь я вообще много о чем подобном не думаю...

30

Как я счастлив, что почти всю перестройку мне удалось просидеть за монастырскими стенами, в Церкви, под покровом преподобного Сергия! Как я счастлив, что Церковь удержала меня от многих соблазнов перестройки! Трудно представить себе более пустое, более непродуктивное и вместе с тем более кичливое время, чем перестройка, которая всегда представлялась мне временем валаамовых ослиц. Валаамова ослица, как известно, — это ослица, которая вдруг заговорила человеческим голосом. И, подобно этой ослице, многие и очень многие публицисты, журналисты, газетчики, писатели и другие общественные деятели, ранее исторгавшие из себя вполне идейные и идеологически выдержанные советские тексты, вдруг заговорили человеческим голосом и начали обличать то, рупором чего являлись до этого.

Вообще-то то, что они заговорили человеческим голосом, было очень хорошо, но тут возникал вопрос: «А где они были раньше и кто им мешал говорить человеческим голосом до перестройки?» Так, один известный и действительно очень неплохой режиссер, фильмами которого засматривался весь Советский Союз, вдруг снял фильм под названием «Так жить нельзя». Мне всегда хотелось спросить у этого уже достаточно немолодого режиссера, а как он жил до сих пор, если нельзя жить так, как жил он и как жили мы все? И самое главное: известно ли ему, что очень и очень многие говорили уже о том, что «так жить нельзя», но говорили они это тогда, когда этого нельзя было говорить, и поэтому их свидетельство оплачено лишениями, гонениями и прочими репрессивными санкциями. Сам же режиссер сказал «Так жить нельзя», когда свыше уже было разрешено говорить подобные вещи и когда говорить человеческим голосом стало достаточно безопасно, а это значит, что его свидетельство, будучи ничем не оплачено, не имеет той цены и того веса, которые

имеют прежние оплаченные свидетельства. Однако специфика перестройки заключалась в том, что ее героями становились те, кто говорят сейчас, даже в том случае, если то, что они говорят, было уже сказано гораздо лучше и гораздо четче до них совсем другими людьми.

Или другой пример. Скромный малоизвестный художник Центрального театра Советской армии Петр Алексеевич Белов вдруг начинает рисовать какие-то квазисюрреалистические картины, на которых ужасы ГУЛАГа и сталинских репрессий переплетаются с благостными куполами и мерцанием поминальных свечей. Репродукции этих картин начинают публиковаться в самом читаемом журнале того времени — в «Огоньке», сами картины, о качестве которых лучше не говорить, выставляются на многочисленных персональных выставках, а художник обретает всесоюзную известность. И здесь снова возникает вопрос: «Что случилось с этим художником? Посетило ли его прозрение или это было что-то другое? И если действительно это было прозрение, то почему оно посетило его именно в момент перестройки, а не, скажем, пятью годами раньше?» Здесь проблемы прозрения и конъюнктуры, искренних порывов и безграмотности, великих замыслов и профнепригодности образовывали какой-то фантастический коктейль. Но самое главное заключалось в другом, а именно в том, что, несмотря на видимость бесконечного потока новшеств, на самом деле перестройка не выдвинула ни одной настоящей идеи, не предложила ни одного метода и ни одной собственной технологии. Те же действительно настоящие новационные идеи и методы, которые зачастую ассоциируются с перестройкой, на самом деле сформировались гораздо раньше. И представители московского концептуализма, и представители питерского рока, ставшие героями перестройки, сформировались еще в конце 1970-х годов, так что для тех, кто знал их раньше, перестройка не принесла ничего нового. Вообще, тогда я был абсолютно уверен в том, что перестройка не может принести ничего, кроме каких-то мутных потоков пустой информации, и что уберечься от этих потоков можно только в Церкви, которая превратилась в моем представлении в некий новый Ноев ковчег и в которой я чувствовал себя абсолютно свободным и счастливым, обретая надежное пристанище в годы перестройки.

В чем состояла цель моего пребывания в Церкви?

В чем состояла цель изучения древнерусского богослужебного пения?

Раздумывая над этими вопросами, я постоянно мысленно возвращался к ситуации Данте и Вергилия, и мне представлялось, что Данте — это я, это все современное человечество, а если быть точнее, то это не просто современное человечество, но новый тип человека — *Homo errans* (человек заблудившийся), пришедший на смену *Homo sapiens* (человеку разумному). Вообще, XX век богат новыми определениями человека: здесь и «человек бунтующий» Альбера Камю, и «человек играющий» Йохана Хёйзинги, но «человек заблудившийся» как определение, очевидно, в большей степени раскрывает сущность человека наших дней, ибо отличительной чертой этого человека является уже не способность к размышлению, к бунту или к игре, но тотальная предрасположенность к плутанию и заблуждению, в результате чего каждая мысль, каждое движение или начинание такого человека со всей неизбежностью приводят в конечном итоге к искаженному результату.

Что же касается Вергилия, то тогда я полагал, что в современной ситуации роль Вергилия должно выполнить древнерусское богослужебное пение. Преданное полному забвению и, казалось, уже совсем ушедшее в небытие — именно благодаря этому древнерусское богослужебное пение не было затерто и опошлено всем последующим историческим развитием. Оно не участвовало во всеобщем прогрессе и, сохранив чистоту и первозданность в нетронутном виде, предстало перед нашим сознанием как посланец какого-то иного мира. И в самом деле, уже сама возможность актуального соприкосновения с древнерусским богослужебным пением в суетной атмосфере современного мира должна восприниматься как чудо, сравнимое разве только с чудом появления Вергилия в глухом непроходимом лесу перед изумленными глазами заблудившегося Данте.

Собственно говоря, открытие древнерусского богослужебного пения, внезапно возникшего в наши дни из бездны исторического небытия, и есть настоящее чудо. И нужно всеми силами стараться не утратить ощущения этого чуда в процессе исследования конкретных проблем богослужебно-певческого материала. А для этого

нужно не столько исследовать это пение, сколько пытаться следовать ему, подобно тому как Данте следовал за Вергилием. Нужно относиться к нему не как к объекту изучения, но как к средству спасения, как к возможности исправления ошибочности нашего мира и преобразования человека заблудившегося в нового человека, в человека следующей эволюционной ступени. Во всяком случае, лично я воспринимал древнерусское богослужбное пение как своего Вергилия, следуя за которым я смогу преодолеть непроходимую чащу окружающей меня действительности и выйти на просторы нового сознания и нового мышления.

32

Трактат о богослужбном пении

Глава первая. Раздел второй: о проблеме звуковысотных соотношений

Переходя к рассмотрению собственно певческого значения крюковых знамен, следует сразу предупредить, что и в этой, казалось бы, более привычной области современное сознание поджидает крайне необычные и непривычные явления. И пожалуй, самое необычное из этих явлений заключается в том, что древнерусская теория богослужбного пения вообще не знает ни понятия звука как такового, ни точной фиксации звуковысотности. Во многом это объясняется византийскими корнями русского богослужбного пения и его генетическими связями с рукописями, написанными старовизантийской нотацией. Наиболее ранние образцы русского крюкового письма, относящиеся к началу XII века, имеют очевидное и доказанное сходство с коаленской нотацией, представляющей собою одну из последних и высших стадий старовизантийской невменной нотации. Характернейшей особенностью этого вида византийской нотации является отсутствие диастематического принципа, или, другими словами, отсутствие точного фиксирования высоты звука. Эта особенность была

полностью перенята и усвоена только еще формирующейся русской крюковой нотацией. Однако старовизантийская нотация была лишь этапом в становлении византийской невменной системы. На смену старовизантийской нотации уже в XII веке пришла средневизантийская нотация, а в результате певческих реформ XXV века возникла нотация поздневизантийская. И средневизантийская, и поздневизантийская нотации представляли собою нотации диастематического принципа действия. Это значит, что в нотациях этих осуществлялась регламентация количественного момента мелодического интервала и проистекающая из этого фиксация точного звуковысотного уровня.

Удивительно, но, несмотря на довольно тесные культурные связи с Византией, осуществлявшиеся и через греческую иерархию, и через афонское монашество, и через так называемое второе южнославянское влияние, эти новые диастематические тенденции византийской нотации не оказали никакого влияния на русскую крюковую письменность. Практически на протяжении всего своего существования русская крюковая нотация не знала диастематического принципа. Фиксация точной высоты звука появляется в ней только в момент общего упадка русской певческой системы, наблюдающегося в XVII веке.

Это упорное игнорирование диастематического принципа объясняется не только какой-то особой консервативностью русского менталитета. Здесь можно выявить глубинную, осознанно проводимую тенденцию. Дело в том, что с позиции аскетических норм мышления звук является одним из видов помысла. Даже если оставить в стороне тот факт, что звук может являться носителем образов и представлений мира, уже взятый сам по себе звук есть нечто чуждое и внеположное сознанию, а потому он и квалифицируется именно как помысел, и поэтому чувство некоей аскетической или духовной экономии склоняет сознание к отказу от использования понятия звука как от чего-то лишнего и не приносящего пользы при достижении состояния внутренней молитвы.

С другой стороны, пение, как свободно льющийся звуковой, мелодический процесс, образующий единый мелодический континуум, явно претендует на то,

чтобы стать реальным аналогом внутреннего молитвенного континуума, и, стало быть, пение может рассматриваться как органически неотъемлемый элемент молитвы. Для того чтобы примирить эти два положения, необходимо было создать такую теорию пения, которая позволила бы создавать мелодические структуры и описывать законы их построения, не прибегая к понятию звука как такового. Нужно было создать такую методику описания звуковысотных связей, которая без упоминания звука позволяла бы свободно ориентироваться в соотношениях этих уровней. И именно такой теорией является древнерусская теория богослужебного пения, получившая законченный, классический облик в XVI веке.

Центральным понятием этой теории и вместе с тем основной точкой отсчета звуковысотных связей является понятие строки. Под строкой следует понимать чтение или произнесение богослужебного текста, осуществляемое на одном звуковысотном уровне. От бытового произнесения это произнесение отличается абсолютной выравненностью движения голоса, лишенного каких бы то ни было произвольных повышений и понижений. Хотя само понятие «строки» подразумевает наличие некоего определенного «звукового уровня» и даже определенного звука, на уровне которого происходит произнесение текста, крайне ошибочно было бы проводить аналогии между строкой и «основным» или «опорным» звуком музыкальных теоретических систем. Понятие звука можно вывести из понятия строки путем абстрагирования или путем анализа, разлагающего понятие строки на словесный текст, артикуляцию, длительность и добирающегося, наконец, до чистого звука, на уровне которого осуществляются все явления, образующие понятие строки. Но именно такое абстрагирование и такой анализ крайне нежелательны в рамках аскетической молитвенной практики, ибо, с одной стороны, они нагружают сознание ненужными для молитвы понятиями, превращающимися в помыслы, а с другой стороны, разрушают живое единое переживание молитвенного процесса.

Своеобразие понятия строки заключается именно в его синтетичности. Подобно тому как все древнерусское богослужебное пение есть осознанный

синтез актов сознания и движений голоса, образующих единый жизненный поток, символизируемый последовательностью крюковых знамен, так и физически слышимое пение есть синтез интонирования и артикуляции. В древнерусском пении звук возникает только в акте произнесения слова, и поэтому здесь не может быть звука, взятого самого по себе. Таким образом, строку можно определить как артикуляционный поток, осуществляемый на определенном звуковысотном уровне, точное значение высоты которого изначально не оговаривается. Высота строки зависит от физиологических данных певчего или группы певчих. У разных певчих или у разных певческих групп высота строки будет различной, что позволяет говорить об относительности высотного уровня строки.

Строка, принятая в качестве неразложимой артикуляционно-интонационной единицы и основы звуковысотных связей, служит фундаментом для построения «звукоряда строки». «Звукоряд строки» образуется из звуковысотных уровней, обусловленных высотой строки и расположенных выше и ниже уровня строки. Переход от одного звуковысотного уровня к другому обозначается различными крюковыми знаменами. В певческих азбуках уделяется большое внимание связи крюковых знамен со звуковысотными уровнями звукоряда строки. Это выражается в том, что последовательность звуковысотных уровней обозначается через последовательность, образованную той или иной группой родственных знамен. Так, например, родственная группа знамен, называемых крюками, образует последовательность, в которой «крюк простой», «крюк мрачный», «крюк светлый» и «крюк тресветлый» обозначают последовательность повышающихся звуковых уровней. Согласно указаниям певческих азбук, «крюк простой» поется «немного повыше строки»; «крюк мрачный» поется «сноваповыше простого», «крюк светлый» поется «повыше мрачного», а «крюк тресветлый» должен быть пропет «очень высоко». Такие же последовательности звуковых уровней и крюковых знамен образуются и под строкой. Таким образом, различные крюковые знамена обозначают ряд звуковысотных уровней, привязанных к строке, ориентированных на нее и

образующих собственно звукоряд строки. В терминах певческих азбук последовательность элементов этого звукоряда может выглядеть следующим образом: «очень низко», «низко», «в строку», «немного повыше строки», «снова повыше», «очень высоко».

Здесь снова возникает соблазн провести аналогию между звукорядом строки и современным музыкальным звукорядом. Ведь кажется, так просто и естественно сравнить две последовательности: последовательность звуков — до, ре, ми, фа, соль, ля, си — и последовательность звуковысотных уровней — «очень низко», «низко», «строка», «немного повыше строки» и т. д. Однако и здесь аналогия оказывается совершенно неуместной, ибо в звукоряде строки парадоксальным образом отсутствует понятие звука как такового. Отсутствие понятия автономного звука заложено уже в самих определениях звуковысотных уровней, выражающих не предметность, но действенность и отвечающих не на вопрос «что?», но на вопрос «как?», ибо крюковые знамена обозначают именно не то, «что поется», но то, «как поется» — поется «очень низко», «в строку», «немного повыше строки» и т. д.

Таким образом, звукоряд строки и музыкальный звукоряд фиксируют совершенно различные явления и оперируют различными понятиями. Музыкальный звукоряд — это ряд объектов, а звукоряд строки — ряд переходов от одного объекта к другому. Музыкальный звукоряд есть звукоряд, состоящий из ряда ступеней, звукоряд же строки есть звукоряд, состоящий из ряда ступаний по ступеням. Пользуясь понятиями современной физики, можно сказать, что если музыкальный звукоряд описывает корпускулярную природу мелодии, представляя ее в виде ряда точек, на которых фиксируется голос, то звукоряд строки направлен на описание волновой природы мелодии, представляя ее в виде ряда движений голоса от одного уровня к другому. Эта процессуальная природа крюкового знамени и его значения очень точно отражена термином «тонема».

Емкость термина «тонема», предложенного Божидаром Карастояновым, может быть оценена по достоинству в особенности тогда, когда речь заходит о

сравнении понятий тонемы и тона. Понятие «тонема» передает живую синтетическую сущность интонирования, в то время как понятие «тон» означает лишь точку, к которой стремится интонация или через которую эта интонация движется. С позиций живой певческой практики «тон» представляет собою несуществующую в реальности абстракцию. Эта абстракция не включает к тому же в себе никакого конструктивного смысла, а потому нахождение понятия тона через аналитическое дробление понятия тонемы представляется делом бесполезным и практически неоправданным. Вот почему сосуществование тона и тонемы в рамках единой певческой действительности фактически невозможно.

Противостояние этих понятий, а также противостояние графических принципов, обозначающих эти понятия, — имеется в виду противостояние крюкового знамени и нотолинейного знака — переживалось крайне остро и, наконец, вылилось в бурную теоретическую полемику во второй половине XVII века. Николай Дилецкий, автор партесных концертов и создатель учебника, пропагандирующего новые европейские методы техники композиции, обрушивался на сторонников древнерусской певческой системы, видя в их нежелании переходить на нотолинейную нотацию и связанное с ней тоновое мышление лишь косность и леность к учению. «Много есть таких, которые руководствуются старыми певческими словарями и так по ним и поют. И поэтому для них непонятно и странно, как следует петь «ут», как «ре», как «ми», как «фа», как «соль», как «ля», и говорят в раздражении безумные мудрецы: «Плохи мои музыкальные буквари». Пусть тебе не будет стыдно учиться... ибо учиться не позорно, а позорно ничего не понимать» [Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. М.: «Музыка», 1973, с. 144-145.]. В этих словах фактически утверждается, что только знание ступеней звукоряда «ут», «ре», «ми» и т. д. может привести к знанию строения мелодии, в то время как приверженность к крюковой нотации, отвергающей саму идею ступеней, есть лишь проявление невежества и косности мышления.

Противоположную точку зрения высказывал создатель фундаментального труда, практически подытоживающего результаты всего пути развития древнерусской теории пения, Александр Мезенец. Он обвинял в невежестве как раз тех теоретиков, которые ратовали за перевод древнерусских богослужебных мелодий с крюковой нотации на линейную. «В старых наших пергаментных рукописных книгах есть знамя, и в нем многочисленные различные и тайные изображения. И не понимающим смысла в этих таинственных изображениях знамени и силы в пении они кажутся нелепыми, и ненужными, и невнятными. И это их мнение о сложном и сокрытом в себе знамени и изображениях бывает от незнания, то есть от неучености и крайнего невежества. И теперь некоторые из новейших собирателей песнопений не поняли в этом знамени и в изображениях меры и совершенного познания и возгордились мыслию; они намериваются это древнее славяно-российское знамя перевести на подобное звучанию инструмента нотное пение. Нам же, великороссиянам, которые непосредственно знают голос таинственного управляемого этого знамени и в нем множество различных изображений, и меру, и силу разводов, и всякую подробность и тонкость, нет никакой нужды в этом нотном знамени» [Там же, с. 101-102.]. Таким образом, Александр Мезенец утверждал, что идея перевода древнерусских богослужебных мелодий с крюковой нотации на нотацию линейную может быть истолкована только как проявление полного непонимания сущности древнерусской системы богослужебного пения.

Драматическая коллизия, возникшая между сторонниками крюкового знамени, обозначающего тонему, и сторонниками нотолинейного знака, обозначающего тон, в конечном итоге есть проявление противостояния понятий богослужебного пения и музыки. То, что богослужебное пение и музыка есть не просто противоположные понятия, но понятия, взаимоисключающие друг друга, можно продемонстрировать на примере компромиссных попыток истолкования древнерусской певческой системы музыкальными средствами. Одной из таких попыток было осуществленное в

первой половине XVII века введение в крюковую нотацию новых дополнительных знаков, называемых киноварными пометами. Киноварные пометы писались специальной красной тушью перед каждым крюковым знаменем и указывали точную высоту, на которой эти крюковые знамена должны пропеваться. Графическое начертание киноварных помет образовывали начальные буквы слов, обозначающих звуковысотные уровни звукоряда строки, — «очень низко», «низко», «немного повыше» и т. д. Связь киноварных помет с звуковысотными уровнями звукоряда строки на поверку оказывалась чисто внешней и формальной, ибо звуковысотность, обозначаемая киноварными пометами, начинала напрямую соотноситься со ступенями музыкального звукоряда. Так, «очень низко» соотносилось со ступенью «ут», «низко» соотносилось с «ре», «в строку» соотносилось с «ми», «немного повыше» — с «фа» и т. д. В результате звукоряд строки был приравнен к музыкальному звукоряду и последовательность ступеней была подменена рядом ступеней.

Собственно говоря, само понятие «звукоряд строки» в русской певческой практике появилось именно в этот момент. Когда мы говорим о звукоряде строки, то совершаем известную натяжку, ибо в древнерусской теории пения вообще не существовало такого термина, как «звукоряд». Мы пользуемся понятием звукоряда только потому, что не имеем другой возможности приблизиться к пониманию звуковысотных отношений в древнерусской теории пения. Только с введением киноварных помет идея звукоряда начинает находить конкретное воплощение в виде так называемого церковного обиходного звукоряда. Если «звукоряд строки» есть всего лишь прием современного исследователя, применяемый им для выявления некоторых аспектов русского богослужебного пения, то «церковный обиходный звукоряд» представляет собою уже конкретную историческую реальность. Этот звукоряд, располагающийся на двенадцати звуках от «соль» малой октавы до «ре» второй октавы, часто изображался в рукописях XVII века в виде «горовосходного холма». «Горовосходный холм» представлял собою пирамиду, стороны которой были поделены графами со вписанными в них киноварными пометами,

обозначающими звуки церковного обиходного звукоряда, начиная от звука «соль», записываемого у основания пирамиды, и кончая звуком «ре», являющимся вершиной этой пирамиды. Такое графическое изображение делало наглядным восхождение и нисхождение голоса по ступеням звукоряда и впервые в России вводило понятие самодостаточной и автономной звуковой системы.

Киноварные пометы, церковный обиходный звукоряд и изображающий его горвосходный холм нужно рассматривать как симптомы полного перерождения русского мелодического мышления. Это перерождение вызвано эмансипацией музыкального звука, ибо, став самостоятельным моментом певческой системы, звук в конечном итоге взорвал эту систему изнутри. То, что крюковые знамена привязывались к музыкальным звукам через киноварные пометы, превращало крюковые знамена в некие традиционно оправданные, но структурно уже не необходимые дополнительные разъяснения точно фиксированного звука. Следующим шагом на пути перехода от крюковой нотации к нотации линейной можно считать появление так называемых «двузнаменников» — рукописей, в которых богослужебные мелодии излагались одновременно и крюковой и линейной нотацией. «Двузнаменники» утверждали идею адекватности и равноправия двух систем нотаций, показывая на практике, что все записанное крюковой нотацией может быть полностью во всех подробностях воспроизведено и линейной нотацией. Поскольку при таком положении дел одна из нотаций оказывалась лишней, то следующий шаг совершенно естественно заключался в отказе от лишней нотации, которой и стала крюковая нотация. Этот шаг был сделан, и к концу XVII века весь корпус русских богослужебных мелодий был переведен на линейную нотацию, в то время как крюковая нотация практически прекратила свое существование. Однако вместе с крюковой нотацией фактически прекратила свое существование и вся русская мелодическая система, переведенная к этому времени на линейную нотацию. Книги синодального певческого круга, начавшие выходить с 1772 года и содержащие полный корпус мелодий

знаменного распева в нотолинейном изложении, во многом являлись уже мертворожденным ребенком. Они пылились на полках церковных библиотек, несмотря на многочисленные указы Святейшего Синода, в категорической форме призывавшие к практическому использованию содержащегося в них мелодического материала.

Во многом это произошло потому, что древнерусская мелодическая система может быть зафиксирована только крюковой нотацией и попросту немыслима вне этой нотации. Крюковая нотация есть единственно возможная форма существования древнерусской мелодической системы, в то время как линейная нотация фиксирует лишь ее внешнюю форму, лишь мелодический рисунок, создаваемый движениями голоса, при этом оставляя без внимания движения сознания, обуславливающие движение мелодии. То, что происходит в результате фиксации древнерусской мелодической системы средствами линейной нотации, можно сравнить с искусно сделанными чучелами животных в зоологических коллекциях. Подобно тому как чучело может скрупулезно передавать внешнюю форму животного вплоть до последнего его волоска и даже придавать животному правдоподобную жизненную позу, так и линейная нотация может успешно создавать видимость полноты жизни древнерусской мелодической системы. Однако подобно тому, как у чучела нет внутренних органов, обеспечивающих жизнь животного, так и у линейной нотации нет знаковых механизмов, приводящих в движение внутренние пружины сознания, обеспечивающие подлинную полнокровную жизнь древнерусской мелодической системы.

Это нерасторжимое единство жизни, молитвы и пения является следствием необычайной цельности сознания, которым обладал человек XVI века и которое начало утрачиваться уже в XVII веке. Оно не знало нашего современного разделения реальности на внешнее и внутреннее, ибо для него все внешнее превращалось в символы внутреннего, а все внутреннее стремилось обязательно воплотиться, символизировав себя через внешнее. Этот синтетический символизм породил совершенно особые формы русского

благочестия, которые в последующие эпохи начали казаться чрезмерными, тенденциозными и уделяющими слишком преувеличенное внимание внешним проявлениям веры. Однако это кажущееся теперь преувеличенным внимание к внешним формам проистекало от того, что для человека XVI века не было ничего внешнего само по себе. Все внешнее было соотнесено с внутренним и получало смысл только благодаря этой соотнесенности. Одной из кульминационных точек проявления этой идеи тотальной цельности и соотнесенности является древнерусская певческая система. Вот почему понимание этой системы может осуществиться только тогда, когда мы начнем рассматривать мелодические формы как следствие форм жизни, формы жизни как следствие форм молитвы, а пение, жизнь и молитву как неразрывное единство, образующее молитвенный континуум.

33

Говорят, что в жизни нет ничего случайного, и я готов с этим абсолютно согласиться, когда думаю о том, что могло побудить меня к упорным занятиям древнерусским богослужебным пением, которым я предавался на протяжении многих лет. Мне кажется, что вся последующая взрослая жизнь обуславливается теми предметами и явлениями, которые окружают человека в детстве. Ребенок может как бы вовсе не замечать эти предметы и явления и даже не догадываться об их природе и предназначении, и вместе с тем на каком-то подсознательном уровне они будут программировать его дальнейшую жизнь и кодировать его поведение.

Когда в Звенигороде мы с родителями ходили гулять к Саввино-Сторожевскому монастырю и когда я с ребятами лазал по монастырским стенам или забирался по шатким деревянным лестницам на колокольню, откуда открывались виды, навсегда запавшие в мое сознание, я понятия не имел ни о существовании старца Александра Мезенца, ни тем более о созданной им Азбуке. И вместе с тем я абсолютно уверен, что старец Александр Мезенец, будучи старцем именно Саввино-Сторожевского монастыря и, стало быть, проведший в его стенах не один год, незримо присутствовал здесь во время наших детских забав и, приметив меня,

вложил в мое сознание некое задание, которое много лет спустя обнаружило во мне свое присутствие, заставив бросить композиторскую стезю и заняться изучением крюковой нотации. Иначе как можно объяснить то, что случилось со мной в конце 1970-х годов? Ведь такое не происходило, да и не могло произойти ни с одним композитором. И дело тут заключалось не в какой-то моей оригинальности или самобытности, но лишь в том, что в своих детских играх я слишком часто оказывался в пространстве, наполненном энергией живого присутствия старца Александра Мезенца, и эта энергия предопределила мою судьбу.

Конечно же, то, что я говорю о связи между Саввино-Сторожевским монастырем, старцем Александром Мезенцем и своими занятиями крюковой нотацией, многим может показаться чем-то притянутым за уши или простым совпадением. Поскольку я точно знаю, что тут ничего не притянуто за уши, то и возражать ничего не буду, однако все же приведу еще один пример подобного «совпадения». Недалеко от Саввино-Сторожевского монастыря располагалась прославленная Левитаном деревня Дюдьково — одно из самых живописных мест Подмосковья, куда мы также часто ходили гулять. В Дюдькове находился дом, в котором на протяжении ряда лет жил Танеев и который теперь был превращен в его дом-музей. Почти что каждый раз мои родители заходили навестить директора этого дома, и между ними завязывался какой-то разговор. Я не помню, о чем они говорили, но я помню, что там нас поили очень вкусным домашним квасом. И вот, если принять во внимание, что Танеев был единственным русским композитором, который профессионально занимался нидерландскими полифонистами и который написал трактат о подвижном контрапункте, то нетрудно догадаться, почему спустя многие годы моими любимыми композиторами стали Обрехт, Хейнрик Изаак и де ла Рю. Конечно же, я тогда понятия не имел, чем занимался Танеев, кто такие нидерландские контрапунктисты и что такое подвижный контрапункт, но я пил квас в доме Танеева, и теперь я более чем уверен, что вместе с этим квасом в меня была введена определенная установка, которая предопределила мою профессиональную судьбу. Вообще я думаю, что знания, которые человек получает в процессе обучения, не так важны, как те установки, которые неким тайным образом внедряются в сознание в глубоком детстве. Ведь никакие знания, полученные мной в музыкальной школе, в

училище, в консерватории или в электронной студии, не могли пересилить те установки, которые были введены в мое подсознание, когда я лазал по стенам Саввино-Сторожевского монастыря или когда пил квас в дюдьковском доме Танеева. Вот почему если задаться целью найти объяснения моего не совсем обычного композиторского поведения, то искать их нужно в деревне Дюдьково и в Саввино-Сторожевском монастыре, который — что очень даже немаловажно — в те времена был превращен в какой-то дом отдыха и не действовал как собственно монастырь.

34

Мое пребывание в Церкви можно уподобить некоей линзе, собравшей в единый фокус все идеи, все начинания и все наработки, которыми в разные времена и с разными степенями отдачи я занимался на протяжении всей своей предыдущей жизни. Что же касается самой фокусной точки, полученной с помощью этой линзы, то ею оказалась проблема древнерусского богослужебного пения, которая свела воедино темы практически всех написанных мной во сне и наяву трактатов. Так или иначе, здесь соединились проблемы, затронутые и в «Трактате о форме облаков», и в «Трактате о конфигурации сна», и в «Трактате о пользе превратностей любви, или Благодатности недостижения», и даже проблемы ненаписанного трактата «Prima pratica, или О совершенстве старой музыки». И может быть, проблемы именно этого ненаписанного трактата, подвергнувшись некоторому переосмыслению, превращаются в какое-то подобие шампура, на который нанизываются все остальные проблемы. Монтевердиевские термины *prima pratica* и *seconda pratica*, обозначающие у него старую практику контрапункта и новую практику экспрессивного стиля, трансформируются у меня в термины, обозначающие древнерусское богослужебное пение и композиторскую музыку.

За противопоставлением этих понятий стоит противопоставление различных взаимоотношений сознания с реальностью. Древнерусское богослужебное пение, или *prima pratica*, порождается молитвенным пребыванием сознания в реальности, а композиторская музыка, или *seconda pratica*, порождается сознанием, занятым художественным выражением реальности. В «Трактате о богослужебном пении»,

который я писал в то время, эти два типа взаимоотношений сознания с реальностью ассоциировались с двумя принципами — принципом распева и принципом концерта. Исторический вектор был направлен от принципа распева к принципу концерта, вектор же, предлагаемый мной, имел противоположное направление, а именно от принципа концерта к принципу распева. Таким образом для того, чтобы оказаться в будущем, исторически ориентированному композиторскому сознанию необходимо было проделать путь, ведущий от прошлого, то есть от принципа распева, к настоящему, то есть к принципу концерта. Мне же для того, чтобы оказаться в будущем, нужно было проделать путь в обратном направлении, а именно путь от принципа концерта, то есть от настоящего, к принципу распева, то есть к прошлому, причем этот путь мне нужно было предпринять не для того, чтобы восстанавливать прошлое, но для того, чтобы прошлое восстанавливало меня. Я чувствовал, что мое расфокусированное сознание — сознание Номо еггans, человека заблудившегося — нуждалось в восстановлении, и восстановить или вновь сфокусировать его можно было только через посредство прошлого, актуализировавшего себя в принципе распева. Неподдающаяся никакому восстановлению в современных условиях природа принципа распева именно в силу своей принципиальной невосстановимости может стать залогом восстановления нашего сознания. Ведь если мы осознаем, что причиной невозможности восстановления принципа распева является ущербность нашего сознания, то нам не останется ничего иного, как попытаться преодолеть эту ущербность. Таким образом, принцип распева перестанет быть неким самодостаточным объектом изучения, представляющим интерес для одних только медиевистов, и превратится в нечто такое, что способно изменить наше сознание и открыть перед ним принципиально новые возможности и новые горизонты. Именно это я и имел в виду, когда говорил о том, что древнерусское богослужebное пение должно стать нашим Вергилием.

Если все мои предыдущие трактаты существовали только во сне, были недописаны или утеряны, то «Трактат о богослужебном пении» был не только благополучно дописан, но и издан в издательстве «Филология» в 1997 году. Правда, по каким-то сомнительным соображениям привлечения читателей он был издан под названием «Пение, игра и молитва в русской богослужебнопевческой системе», но это было единственное изменение, внесенное издателями в текст трактата. В этом издании была даже наглядно выявлена текстовая структура трактата, воспроизводящая структуру ангельской иерархии, состоящей из девяти чинов, разделенных на три триады, что должно было подчеркнуть мысль об ангельской природе русского богослужебного пения.

Реакция на выход этой книги была достаточно разнообразна. Были и восторженные отзывы, была и уничижающая критика, исходящая в основном от разных именитых регентов, и от очень влиятельного у нас в свое время отца Михаила Фортунато в частности. Но, наверное, самой интересной была реакция светских медиевистов. Пикантность ситуации заключалась в том, что с их стороны вообще не последовало никакой реакции, как будто бы и не было никакой книги. В их объемистых трудах я не достаиваюсь места даже в перечне литературы, что, впрочем, меня нимало не печалит, ибо, откровенно говоря, я писал свой трактат, что называется, не про их честь, а в расчете на совсем других людей.

Совсем недавно глава издательства «Классика-XXI» Александр Карманов, чьими усилиями была издана уже не одна моя книга, предложил мне переиздать «Трактат о богослужебном пении» в дополненном и исправленном виде. Поначалу я обрадовался этому предложению, но потом мне показалось, что публиковать текст этого трактата в том виде, в котором он был уже один раз издан, сейчас неактуально, и тогда я решил превратить его в объект автоархеологии. Подобно тому как мои стихотворные тексты 1952-1972 годов, подвергшись автоархеологическому исследованию, превратились в текст под названием «Автоархеология. 1952-1972», так и «Трактат о богослужебном пении» мне нужно было превратить в текст под названием «Автоархеология. 1978-1998». Для этого при помощи двух вопросов я

должен был осуществить двухступенчатую редукцию трактата. Первый вопрос «Почему я занялся проблемой древнерусского богослужебного пения и почему я написал «Трактат о богослужебном пении»?» подразумевал редукцию текста трактата к моему «я». Второй вопрос «Что заставило меня написать «Трактат о богослужебном пении»?» подразумевал редукцию моей личности к той конфигурации фактов, которая и создавала иллюзию существования моего «я». Конечной же целью этих манипуляций являлось выяснение того, каким именно образом конфигурация фактов, создающая иллюзию существования моего «я», смогла послужить причиной возникновения текста «Трактата о богослужебном пении». И собственно говоря, выяснением этого я сейчас и занимаюсь.

36

Трактат о богослужебном пении

Глава первая. Раздел третий: о принципе распева

Теперь следует более подробно рассмотреть понятие молитвенного континуума в его соотношении с понятием распева. Молитвенный континуум — это прежде всего особое состояние сознания, достигаемое с помощью специальной аскетической практики. Основой этой практики является повторение слов Иисусовой молитвы: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешнаго». Все силы и способности сознания должны быть сконцентрированы на повторении этих слов, что обеспечивается определенным порядком внешней и внутренней жизни, положением тела, методикой дыхания, перебиранием четок и исполнением целого ряда индивидуальных указаний, получаемых учеником от своего старца. Когда Иисусова молитва становится единственным и всеобъемлющим содержанием сознания, то происходит преобразование сложной и множественной структуры, естественно присущей

сознанию, в структуру простую и единую, которая и является основой молитвенного континуума. Сталкиваясь со сложностью и множественностью мира, сознание, уже обретшее простоту и единство молитвенного континуума, рассматривает сложность и множественность как проявление изначальной простоты и единства.

Однако дело не ограничивается одним только рассмотрением. Соприкосновение мира с сознанием, достигшим состояния молитвенного континуума, приобщает множественность и сложность мира к простоте и единству молитвенного континуума, который как бы втягивает мир в сферу своего действия, в результате чего мир во всей своей сложности в большей или меньшей степени становится частью молитвенного континуума.

Примером расширения сферы молитвенного континуума может служить образование системы богослужебных текстов, разрастающейся подобно дереву из зерна Иисусовой молитвы. Иисусова молитва как предельная молитвенная формула, как наикратчайший молитвенный текст фактически присутствует в каждом богослужебном молитвенном тексте, составляя его смысловую основу. Молитвенные богослужебные тексты, обращенные к Пресвятой Богородице, Животворящему Кресту, Ангельским силам, чину святых и чудотворным иконам, помимо непосредственного своего адресата, подспудно имеют еще один адресат — Источник жизни Иисуса Христа. Эта мысль наглядным образом выражена в деисусном чине иконостаса. То, что Иисусова молитва как бы незримо присутствует в каждом богослужебном тексте, обеспечивая смысловое единство системы текстов, превращает эту систему в текстовой молитвенный континуум. Помимо смыслового единства текстовой молитвенный континуум обладает еще и структурно-артикуляционным единством, основой которого опять-таки является Иисусова молитва. Чтобы обеспечить временную протяженность континуума, предельно краткая Иисусова молитва должна непрерывно повторяться, и именно это повторение, это беспрестанное возвращение к началу становится основным структурно-артикуляционным принципом богослужебного текстового континуума.

Повторение Иисусовой молитвы можно рассматривать как некую структурную тему, которая развивается в форме повторения все более и более обширных групп текстов. Эти повторяющиеся группы текстов образуют концентрические круги, расходящиеся от Иисусовой молитвы и охватывающие все большие промежутки времени. Наименьшим из кругов является суточный богослужебный круг, состоящий из молитвенных текстов, предназначенных для прочтения в определенные моменты суток и неуклонно повторяющихся изо дня в день. Следующий седмичный, или недельный, богослужебный круг состоит из текстов, предназначенных для чтения на протяжении недели. Каждому дню недели соответствуют определенные тексты, в результате чего полное повторение недельного богослужебного круга осуществляется через каждую неделю. Наконец, наиболее обширным но из богослужебных кругов является годовой богослужебный круг, состоящий из молитвенных текстов, предназначенных для чтения на протяжении года и полностью повторяющихся, соответственно, из года в год. Так повторение, заложенное в практике произнесения Иисусовой молитвы, превращается в основополагающий принцип артикуляционно-структурной организации текстового континуума.

Другим артикуляционно-структурным принципом, формирующим облик текстового континуума, является принцип вариационности, порожденный соединением молитвенных текстов, принадлежащих к разным богослужебным кругам. Каждое конкретное богослужение происходит в определенный час суток, в определенный день недели и в определенный день года, а это значит, что богослужение как конкретное последование молитвенных текстов складывается из комбинации текстов суточного, седмичного и годового богослужебных кругов, которые каждый день образуют новые комбинации и новые соотношения между собой. Богослужебные круги содержат в себе различные объемы молитвенных текстов и имеют различные периоды обращения, из-за чего тексты меньших по объему кругов повторяются чаще, чем тексты более обширных кругов. Это несовпадение периодов обращения и несоответствие количества повторений приводит к тому, что комбинации

молитвенных текстов, образующих ежедневные богослужения, постоянно обновляются, складываясь во все новые и новые варианты текстовых комбинаций. Это сочетание вариантности комбинаций со стабильной периодичностью повторений элементов, образующих при каждом новом повторении новые варианты комбинаций, и создает неповторимое своеобразие текстового континуума, или текстового потока, все время обновляющегося и при этом все время остающегося тем же самым.

Весьма значительное, но все же не безграничное количество молитвенных текстов, образующих все многообразие текстовых комбинаций, вернее, механизм образования этих комбинаций, является результатом действия принципа центонного построения формы (от латинского *cento* — лоскут). Центонный принцип есть третий принцип, формирующий облик текстового континуума, именно он обеспечивает пластическое взаимодействие двух других принципов: принципа повторения и принципа вариантности, что порождает эффект изменяемой неизменяемости или неизменной изменяемости, являющийся основой переживания при восприятии и воспроизведении текстового континуума. Повторение, вариационность и координирующая их центонность формируют артикуляцию не только текстового континуума, но также и обуславливаемую текстовым континуумом артикуляцию континуума мелодического.

Говоря об обусловленности мелодики богослужебной певческой системы молитвенными текстами, следует сразу отметить, что речь здесь будет идти об обусловленности в непривычном для нас аспекте. Суть соответствия слова и мелодии в древнерусской певческой системе заключается не в частном соответствии какого-то определенного слова какой-то определенной мелодической структуре, но в том, что мелодический континуум в целом воспроизводит и отображает артикуляционно-структурное оформление текстового континуума. Круговая структура текстового континуума, образуемая суточным, седмичным и годовым богослужебными кругами, отражается в круговой структуре мелодического континуума, образуемой системой

осмогласия. Но прежде чем приступить к подробному рассмотрению механизма этого отражения, необходимо хотя бы вкратце коснуться специфики древнерусской системы осмогласия и самого понятия «глас».

Выше уже отмечался тот факт, что древнерусская теория пения практически исключила звук из системы своих понятий. Это полностью можно отнести и к понятию гласа, ибо глас древнерусской певческой системы — это ни в коем случае не звукоряд и не лад, но совокупность мелодических формул. Такое понимание гласа было впервые научно обосновано священником Василием Металловым в его работе «Осмогласие знаменного распева», вышедшей в 1899 году и полностью опровергшей бытующее до того времени представление об осмогласии как о системе ладов или системе звукорядов. Металлову удалось восстановить первоначальное значение древнерусского гласа и показать его подлинное строение, образующееся из особых мелодических формул, называемых попевками или кокизами. Теперь уже ни у кого не вызывает сомнения то, что каждый глас представляет собою совокупность только ему присущих мелодических формул-попевок — полное число которых в гласе в среднем может колебаться от сорока до ста и более. Внутри гласа попевки делятся на начальные, серединные и конечные, предназначенные соответственно для начала мелодии, ее продолжения и завершения. То, что в одном гласе может быть до нескольких десятков вариантов начальных, серединных и конечных попевок, обеспечивает вариантность и разнообразие архитектоники мелодий, принадлежащих одному гласу. Это архитектурное разнообразие, в основе которого лежит изначально ограниченное количество мелодических попевок, есть одно из проявлений центонного принципа построения формы. Мелодии одного гласа составляются из попевок как из кубиков, и многообразие комбинаций, в которые складываются одни и те же кубики-попевки, обеспечивает одновременно и мелодическое разнообразие, и мелодическое единство гласа.

Центонный принцип формообразования проявляется не только в пределах отдельно взятого гласа, но и на уровне всей системы осмогласия. Именно центонный принцип обеспечивает единство восьми гласов, и достигается это тем, что каждый отдельный глас состоит не только из попевок, принадлежащих именно этому гласу и создающих индивидуальный облик именно этого гласа, но также и из попевок, входящих в состав других гласов. Попевки, общие для двух или нескольких гласов, вносят интонационное единство в мелодическое многообразие гласов и цементируют систему осмогласия в монолитную целостность.

Действие системы осмогласия не ограничивается одной лишь организацией и регламентацией мелодического материала, но простирается еще и на регулирование временного потока, ибо мелодическая структура осмогласия напрямую связана с определенными богослужебными временными структурами. Каждый глас господствует на протяжении одной недели, так что пропевание всех гласов осмогласной системы занимает восемь недель. Восьминедельный цикл, необходимый для пропевания восьми гласов, называется столпом. Именно отсюда проистекает второе название знаменного распева, называемого иногда столповым распевом (столпы начинают пропеваться со второй недели по Пятидесятнице; в течение года происходит смена около шести столпов, которая кончается в последнюю неделю перед Великим постом). Подобно тому как суточный, седмичный и годовой богослужебные круги представляют собою определенные последования текстов, так и осмогласный столп представляет собой определенную последовательность мелодических структур. И подобно тому как в результате повторения текстовых богослужебных кругов происходит постоянное возвращение одних и тех же текстов, так и в результате повторения мелодических столпов происходит возвращение одних и тех же мелодических структур. В этом можно усмотреть первый уровень соответствия текстового и мелодического континуумов.

Другой уровень связи мелодии и текста, осуществляемый в рамках древнерусской певческой системы, проявляется в том, что каждому пропеваемому молитвенному тексту приписывается определенный глас, и такое раз установленное единство текста и мелодии уже никогда не может быть расторгнуто. Таким образом, соответствие текстового и мелодического континуума осуществляется не только в воссоздании мелодическим континуумом артикуляционно-структурного строения текстового континуума, но и в прямой связи каждого конкретного текста с конкретной мелодической структурой. В результате этой связи порядок следования мелодических структур начинает определяться порядком следования текстов. Порядок же из последования текстов в богослужении определяет «Типикон», или «Устав», — книга, указывающая, каким именно образом нужно сочетать тексты разных богослужебных кругов и в какой очередности эти тексты нужно располагать в рамках каждодневного богослужения. Таким образом, именно в «Типиконе» заключен решающий фактор формообразования мелодии древнерусской певческой системы.

Из сказанного можно сделать вывод, что древнерусская певческая система может рассматриваться в двух аспектах. С одной стороны, она может рассматриваться как параллельное сосуществование различных текстовых богослужебных кругов и мелодического круга осмогласия. С другой стороны, она может рассматриваться как моментальный синхронный срез этих кругов, осуществляемый в конкретном богослужении. В первом случае древнерусская певческая система представляет собою систему богослужебных и певческих богослужебных книг. В этих книгах осуществляются классификация и кодификация всего текстового и мелодического материала. Причем каждая книга посвящена какому-нибудь одному классу текстов и мелодий или какому-нибудь одному богослужебному кругу. Во втором случае древнерусская певческая система представляет собою методику использования этих книг и создания на основе их материала последований конкретных богослужений. Сводом таких методических указаний можно считать «Типикон», в котором

излагаются правила соединений текстов, мелодий и священнодействий в каждой конкретной службе на протяжении года, что превращает «Типикон» в своеобразный ключ к практическому применению богослужбных и певческих богослужбных книг. Пользуясь терминологией Ф. де Соссюра, два упомянутых аспекта древнерусской певческой системы можно определить как язык и речь, и только параллельное рассмотрение каждого из этих аспектов может привести к полноценному пониманию древнерусской системы пения, конкретным проявлением которой является распев.

Понятие «распев» можно определить как конкретный способ осуществления или реализации древнерусской певческой системы. Если понятие «певческая система» относится скорее к области языка, то понятие «распев» охватывает и область языка, и область речи. Как речь распев представляет собою одновременно и мелодическую систему, и систему соотношений мелодии, текста, календарного времени и устава.

То, что в распеве одновременно сосуществуют эти две обусловленные друг другом системы, влечет за собой важные практические следствия. Ведь если конкретная мелодическая форма связана с целой системой богослужбных и молитвенных соотношений, то введение какой-либо новой или чуждой распеву мелодической формы повлечет за собой также появление и новой системы богослужбных соотношений. На практике новой или чужеродной мелодической структурой будет являться любая структура, которая осуществляет новый вариант пропевания текста, уже имеющего связь с мелодической структурой, предписанной распевом, ибо в системе распева каждый текст может иметь только один вариант мелодической интерпретации. Именно такая точка зрения сформулирована в первой половине XVI века автором «Валаамской беседы», уже в то время обеспокоенного как нарождающимися тенденциями многораспевности, так и появлением сторонников этих тенденций: «Многие найдутся среди них такие, которые станут на клиросах, по их разумению, хорошими певцами, сами начнут по-своему переделывать напевы и каждый примется хвалить свое пение, но ни об

одном из их напевов не было с неба свидетельства, да и не будет. И поэтому многие распевы и неподобающие части песнопений царям и великим князьям подобает соединить в один распев, чтобы не было многих» [Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. М.: «Музыка», 1973, с. 58.].

В этих словах важно подчеркнуть два момента. Первый из них тот, что оправданием существования любой мелодической формы может быть только «свидетельство с неба». Чтобы понять смысл этого «свидетельства с неба», нужно вернуться к тому единству молитвы, жизни и пения, которое представляет собою древнерусская певческая система и о котором вкратце упоминалось уже на предыдущих страницах. В системе распева качество и ценность конкретной структуры определяется не только с позиций качества и ценности мелодической структуры самой по себе, но и с позиций качества и ценности молитвенного состояния, обуславливающего данную мелодическую структуру. Стало быть, для того чтобы оценить качество мелодической структуры, недостаточно обладать мастерством владения голосом и умением построения мелодических структур, необходимо быть опытным в делах молитвы или самому, или же руководствоваться указаниями людей, имеющих этот молитвенный опыт. Свидетельство с неба и есть это свидетельство молитвенного опыта, ибо молитвенный опыт имеет небесное происхождение. Чтобы убедиться в этом, следует вспомнить о крюковом знамени, называемом «параклит», начинающем каждое песнопение и обозначающем «послание Святого Духа на апостолов», что нужно понимать в том смысле, что благодатный дар молитвы посылается свыше от Духа Святого и что человек, не получивший этого дара, не способен собственными силами достигнуть истинного молитвенного результата. Таким образом, в контексте распева свидетельство с неба представляет собою духовный молитвенный контроль, постоянно осуществляемый над каждой конкретной мелодической структурой и обеспечивающий мелодическому рисунку вкорененность в общий молитвенный поток.

Другим важным моментом приводимых слов «Валаамской беседы» является то, что осуществление мер по упорядочиванию богослужебного пения возлагается на царей и великих князей. Такая постановка вопроса превращает заботу о состоянии богослужебного пения в государственное общенародное дело. Здесь просматриваются прямые параллели с идеями Платона, Конфуция, а также со многими другими концепциями, связывающими благосостояние государства с состоянием и качеством музыки, практикуемой в государстве. Распев как мелодический порядок есть проявление жизненного порядка, и нестроения или сбои, наблюдаемые в мелодическом порядке, являются симптомами и следствиями нарушений жизненного порядка. Поскольку поддержание и охрана жизненного порядка входит в компетенцию царей и великих князей, то и пение, являющееся показателем состояния жизненного порядка, никак не может остаться вне поля их внимания. Таким образом, распев становится социально-политическим понятием, и призыв к преодолению хаотичной множественности через единство распева, высказанный автором «Валаамской беседы», следует понимать как призыв к подчинению всех форм государственной жизни единому гармоническому порядку, законность которого подтверждена свидетельством с неба.

Унификационные тенденции, изначально присущие принципу распева, отнюдь не означают тотальной неизменности или окаменелости его мелодических форм. В жизни церкви происходят разные события, которые накладывают отпечаток на формы церковного быта, вносят некоторые новшества в богослужебный устав и в порядок богослужения, что не может не сказаться на мелодических формах богослужебного пения. Канонизация новых святых, открытие новых чудотворных икон, крупные государственные события, несущие на себе печать явного вмешательства свыше, — все это может привести к возникновению новых церковных праздников, новых молитвенных текстов, вводимых в богослужебный устав, а это значит — и к появлению в лоне распева новых мелодических структур. Здесь важно подчеркнуть, что мелодические структуры возникают не в результате произвольного желания певчих или

какого-то мелодического самотворчества, но лишь как следствие и проявление новых форм жизни, образующихся в процессе истории Церкви и государства. Именно такие органические изменения происходили в лоне знаменитого распева с XII по XV век.

Изменения могут носить более глубокий характер и выражаться не только в появлении новых мелодических структур, но и в появлении новых распевов. Однако такие изменения могут быть вызваны только очень значительными историческими событиями, затрагивающими самые основы духовной жизни. Так, такие важнейшие события в духовной жизни XV века, как Флорентийская уния, падение Константинополя, обретение Русской православной церковью статуса автокефальной церкви, сопровождающиеся во внутрицерковной жизни постепенным переходом со Студийского устава на устав Иерусалимский, привели в конечном итоге к присоединению к уже существующему знаменному распеву двух новых распевов — путевого и демественного. Путевой и демественный распевы, представляющие собою самостоятельные мелодические системы, соединяясь с мелодической системой знаменного распева, отнюдь не приводили к хаосу и системному смешению, но образовывали некую упорядоченную сверхсистему распевов. Это происходило потому, что нововведенные распевы применялись не произвольно, не в любое выбранное певчими время, но в точно установленные и регламентируемые уставом моменты богослужения. Новгородские архиерейские «чиновники» начала XVII века содержат подробные указания о порядке употребления различных распевов как в течение всего богослужебного года, так и в рамках отдельного богослужения. Так, введение новых мелодических систем приводит к возникновению нового единого порядка, в котором три самостоятельные интонационно-ритмические сферы знаменного, путевого и демественного распевов сливаются в единую сферу, образуют единый звуковой купол.

Другим значительным историческим событием, вызвавшим к существованию новые формы церковной жизни и новые мелодические системы, стало утверждение патриаршества в России в 1589 году. Это событие, а также то

обстоятельство, что к концу XV века Россия оказалась практически единственным крупным независимым государством, исповедовавшим православие, придало формуле «Москва — Третий Рим» новую практическую окраску. Москва стала осознаваться местом, в котором совершается молитва за весь православный мир от лица всего православного мира. Это осознание молитвенной и государственной миссии вызвало к жизни новые мелодические системы, новые распевы — киевский, греческий и болгарский, интонационно-ритмический строй которых уже довольно значительно отличался от строя традиционных русских распевов. Если путевой и демественный распевы, присоединяясь к знаменному распеву, образовывали некую единую сверхсистему распевов, то новые распевы XVII века уже никак не могли сложиться в органическое целое. Здесь можно говорить скорее о сосуществовании мелодических систем, каждая из которых на какое-то время могла стать совершенно автономной, самодостаточной и заместить собою все другие. Такое положение дел хотя и не противоречило прямо понятию единого молитвенного континуума, но делало это понятие относительным, ибо теперь молитвенный континуум мог иметь несколько мелодических интерпретаций и в зависимости от обстоятельств и желаний певчих мог быть выражен каким-нибудь одним из существующих распевов. Это было только предвестием того кризиса, который постиг древнерусскую певческую систему во второй половине XVII века и духовной причиной которого явился раскол Русской православной церкви, вызванный реформами патриарха Никона.

Внешне этот кризис выразился не только в появлении большого количества новых распевов, но, что главное, — в появлении принципиальной возможности их неограниченного образования. Появляются распевы, связанные с отдельными местностями, монастырями и даже с конкретными личностями. Многие из этих распевов не только не могут уже являться элементами общей системы, но сами в себе лишены системной организации, представляя собою набор произвольно соединенных мелодических структур. Кризисная ситуация усугублялась еще и тем, что традиционные распевы начали дробиться,

разделяясь на большие и малые, в результате чего возникли большой знаменный и малый знаменный, большой киевский и малый киевский распевы, а также еще целый ряд малых распевов. Если сосуществование киевского, греческого и болгарского распевов еще допускало хотя бы относительную возможность наличия единого молитвенного континуума, то практически неограниченное и неконтролируемое количество новых распевов буквально раздробило единство континуума, превратив его в отдельные молитвенные объекты. Простая и единая структура сознания стала сложной и множественной. Церковный раскол XVII века расколол русское сознание до самого основания; он расколол саму парадигму древнерусской жизни. Расколось единство, образуемое молитвой, жизнью и пением. Утратив единство молитвы, жизни и пения, древнерусская певческая система перестала существовать как аскетическая дисциплина и превратилась в одну из областей музыкального искусства.

Однако вскоре в истории России произошли такие события, в результате которых стала невозможной уже сама идея существования распева как конкретной живой формы проявления богослужебной певческой системы. Это, прежде всего, упразднение патриаршества, перенос столицы из Москвы в Санкт-Петербург и вся совокупность петровских реформ, превративших Православное царство в секулярную империю. Выше уже говорилось о том, что в системе распевов мелодические формы обуславливаются определенными формами жизни. Теперь следует сказать, что социально-политическая форма жизни, обеспечивающая существование мелодической системы распева, есть именно Православное царство. Принцип распева, являющийся мелодическим воплощением идеи Православного царства, может существовать только в условиях Православного царства. Когда Православное царство перестает быть исторической реальностью, то становится невозможным живое функционирование принципа распева. Вот почему в XVIII веке принцип распева практически полностью прекратил свое существование, уступая место новому

музыкальному принципу, который в дальнейшем будет определяться как принцип концерта.

Прежде всего, принцип концерта есть определенное соотношение текста и мелодии. Если соотношение текста и мелодии, порождаемое принципом распева, заключается в полном соответствии артикуляционно-структурного строения текстового и мелодического континуумов, то соотношение текста и мелодии, порождаемое принципом концерта, заключается в том, что конкретная мелодическая структура передает эмоциональное, образное состояние пропеваемого ею текста. Таким образом, в самом понятии принципа концерта уже не может быть речи о едином целостном континууме, ибо суть принципа концерта заключается как раз в том, что целостность молитвенного континуума распадается в нем на ряд отдельных молитвенных текстов и ряд отдельных мелодических структур, связанных между собой определенными эмоциональными состояниями.

Сказанное выше можно пояснить на примере двух молитвенных текстов, один из которых будет обращен к Иисусу, претерпевающему крестные страдания, а другой — к Иисусу воскресшему и возносящемуся на небо. Для нас сейчас не важно то, к какому гимно-графическому типу эти тексты будут относиться, важна только их эмоциональная противоположность — предельная скорбь и предельная радость. В системе распева эта эмоциональная противоположность не имеет никакого значения. Значение имеет лишь то, что эти тексты наряду с другими образуют последовательность текстовой континуум, артикуляционно-структурное, круговое строение которого и должен отображать осмогласный мелодический континуум. Подобно тому как текст, посвященный Распятию, так и посвященный Воскресению — оба, несмотря на свою эмоциональную противоположность, имеют в качестве своей основы один текст — текст Иисусовой молитвы: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешнаго», точно так же дело обстоит и с мелодическими структурами в системе распева. Как мелодия, относящаяся к тексту о Распятии, так и мелодия, относящаяся к тексту о Воскресении, — обе эти мелодии, минуя

эмоциональное различие текстов, будут апеллировать к их духовному единству, заключенному в конечной принадлежности любого молитвенного текста к тексту Иисусовой молитвы.

Совершенно иная картина наблюдается в системе мелодий, подчиняющихся принципу концерта. Здесь связь текста и мелодии будет заключаться в том, что мелодия, относящаяся к тексту о Распятии, будет передавать состояние скорби, а мелодия, относящаяся к тексту о Воскресении, будет передавать состояние радости. Именно в этом виделась единственная цель музыки одному из первых в России создателей духовных концертов — Н. Дилецкому, которому принадлежат уже приводимые нами выше слова: «Музыка это то, что своим пением или игрой настраивает человеческие сердца на веселие, или сокрушение, или плач». Таким образом, можно утверждать, что для людей конца XVII — начала XVIII века эмоциональная выразительность являлась сущностью принципа концерта. Все структурные возможности мелодии, построенной по закону концерта, направлены на то, чтобы максимально полно выразить то или иное эмоциональное состояние, передать всю неповторимость радости или скорби, выявить их уникальность, особенность и обособленность. При таком подходе молитвенный процесс представляет собою уже не единый поток или континуум, но последовательность обособленных молитвенных состояний, каждое из которых имеет совершенно особую эмоциональную окраску.

Эти обособленные молитвенные состояния являются следствием тех эмоциональных и мысленных вихрей, которые бушуют в сознании, образуя его сложную играющую структуру, и вместе с тем составляют живое тело музыки. На звуковом уровне это проявляется в существовании замкнутых, самодовлеющих мелодических структур, последовательность которых и составляет сущность принципа концерта.

Таким образом, мы вышли еще на один уровень противопоставления богослужебного пения и музыки. Теперь к противопоставлениям «молитва — игра», «аскетическая система — искусство», «богослужебное пение — музыка»,

прибавляется противопоставление «распев концерт». Столкновение богослужебного пения и музыки в России XVII века происходило именно в форме столкновения принципов распева и концерта.

37

На протяжении большей части перестройки Церковь действительно выполняла для меня роль Ноева ковчега, внутри которого можно было до поры до времени укрываться от происходящего во внешнем мире, но мощные течения мировой истории постепенно и неумолимо начали выносить этот ковчег на какие-то новые, неведомые просторы.

Вообще, мне кажется, ошибаются те, кто думает, что перестройка была каким-то специфически советским явлением, происходившим только у нас и порожденным исключительными обстоятельствами советской истории. Я уверен, что советская перестройка представляла собой лишь частный случай всеобщей Великой перестройки мира, переживающего в тот момент фундаментальный цивилизационный сдвиг. В разных регионах и в разных обществах эта Великая перестройка проявлялась по-разному, но суть ее была одной и той же: смерть старого мира и рождение принципиально нового мира. Если в условиях Советского Союза этот цивилизационный сдвиг явил себя в основном в формах социально-политических изменений и в попытках обновления технологий власти, то на Западе он явил себя в революционной смене носителей информации, в появлении цифровых технологий, в возможностях пультового управления техникой и в возникновении глобальной компьютерной сети. Мне кажется, что эти новации сравнимы разве что с великими новациями неолитической революции, а именно с возникновением земледелия, металлургии и скотоводства. Во всяком случае, эта информационно-технологическая революция не оставила ни малейшего шанса на сохранение установлений и институтов старого мира в прежнем неизменном виде, и, конечно же, все эти изменения не могли миновать и Русской православной церкви.

Здесь дело обстояло примерно так же, как в случае с демонтажем Берлинской стены, на протяжении долгого времени надежно разделявшей два противостоящих

друг другу мира. В какой-то момент перестроечные процессы привели к тому, что стена, отделяющая Церковь от государства и от общества, рухнула, в результате чего произошло великое смешение, в котором Церковь перемешалась с государством и миром, а государство и мир перемешались с Церковью.

Если раньше абсолютно бесправная Церковь держала глухую круговую оборону по отношению к государству, а государство всеми доступными ему средствами всячески гнобило Церковь, то теперь Церковь получила полную свободу высказывания собственной позиции в пространстве государства, а государство стало не прочь использовать авторитет Церкви для укрепления своих позиций. И эти принципиально новые взаимоотношения просто не могли не оказать влияния и на внутрицерковную ситуацию, которая, как мне кажется, до сих пор еще не до конца осознана.

Сейчас я не буду вдаваться в оценочные суждения по поводу этого смешения и упомяну только о той фантастической скорости, с которой оно начало происходить. Так, я хорошо помню, как на богословской конференции, происходившей в Ленинграде в феврале 1987 года и посвященной предстоящему празднованию тысячелетия Крещения Руси, нам показали документальный фильм о разрушении храма Христа Спасителя. Это был строго закрытый просмотр, на котором присутствовали только участники конференции, и эта закрытость тогда казалась совершенно оправданной, ибо на всех присутствующих этот фильм произвел такое шокирующее впечатление, что все мы были абсолютно уверены в том, что если эти поразившие нас кадры и будут когда-нибудь показаны по телевизору или в общедоступных кинотеатрах, то произойдет это не раньше, чем через пять-десять лет. Но вот прошло не более двух месяцев, и именно эти кадры стали транслироваться по телевизору по несколько десятков раз на день, превратившись в какую-то надоевшую всем заставку. Во всей этой истории меня поразили два момента. Во-первых, это, конечно же, скорость, с которой произошло изменение отношения к одному и тому же событию. А во-вторых — и может быть, это самое главное, — меня поразила природа самого этого превращения — превращения глубоко трагического и убийственного по своим последствиям события в китч чистой воды. Я даже не мог понять, на каком уровне происходит это превращение: происходит ли оно на

уровне самого события или только на уровне моего отношения к нему. Но это, наверное, было не так важно, ибо гораздо более важным обстоятельством мне представлялось то, что подлинное, автентическое событие компрометировалось тем или иным способом и таким образом изымалось из пространства адекватных размышлений и разговоров. И это касалось не только фильма, повествующего о разрушении храма Христа Спасителя, — это являлось тенденцией, совершенно четко обозначившейся на стыке 1980-1990-х годов. Самое же неприятное заключалось в том, что этой тенденции не избежало и многое из того, что было непосредственно связано с Церковью.

38

Помню, как-то раз в конце 1980-х годов отец Макарий пригласил меня на встречу духовенства с интеллигенцией, проходящей в Доме кино. В то время в моде были так называемые устные журналы, во время которых разные знаменитые и засвеченные личности рассказывали публике о себе, о своей работе и отвечали на разные пикантные вопросы. В начале устного журнала, куда я был приглашен, выступал какой-то журналист, его сменила съемочная группа какого-то документального фильма, вслед за которой к микрофону вышел какой-то экстрасенс, и в заключение на закуску как раз и была припасена встреча с духовенством. В наступившей тишине над примолкшим залом поплыли звуки записанного на магнитофонную пленку колокольного звона, и под этот звон, поблескивая крестами, на сцену вышла группа священников и монахов во главе с отцом Макарием. В тот момент, когда они только-только показались из-за кулис, в едином порыве весь зал вдруг встал и, бешено аплодируя, продолжал стоять в течение нескольких минут. Я, конечно же, встал тоже, но меня не покидало какое-то странное ощущение того, что я нахожусь в Большом театре во время исполнения финала оперы «Иван Сусанин». Это ощущение не покидало меня и во время речей выступавших, и во время вопросов, задаваемых публикой, и поэтому, когда после окончания вечера за кулисами отец Макарий спросил меня: «А вы обратили внимание на то, как люди приветствовали духовенство?», я не нашелся что ему ответить.

Конечно же, вполне возможно, что я не совсем прав и что я присутствовал тогда при абсолютно искреннем порыве и наблюдал проявление подлинного восторженного отношения общества к Церкви, тем более что такое восторженное отношение, скорее всего, действительно имело место. Тогда все беспрестанно повторяли фразу из «Покаяния»: «Зачем нужна улица, если она не ведет к храму?» — и все только и говорили, что о дороге к храму. Во всем этом, безусловно, было много искреннего и много подлинного, но все это было крайне кратковременно. Поэтому здесь, наверное, уместнее говорить не о каких-то глубоких и сильных чувствах, но о некоей эйфории, сопутствующей кратковременному медовому месяцу Церкви и общества. К тому же, как в любом другом эйфорическом порыве, здесь было много наивных ожиданий и фантастических планов. Так, мой друг Володя Стоин, став к тому времени фанатически верующим человеком, пытался добиться по своим каналам того, чтобы в каждом табачном ларьке начали продавать Евангелие. Он был убежден в том, что повсеместное осуществление этого замысла неизбежно приведет к скорейшему воцерковлению России. Сейчас мне даже неловко вдаваться в какие-либо комментарии по этому поводу, но в то время подобные мысли и подобные настроения выглядели не так уж дико. И бурные овации, устроенные духовенству в Доме кино, находились в полном соответствии как с этими настроениями, так и с фантастическим замыслом Володи Стоина.

39

Наверное, все началось с празднования тысячелетия Крещения Руси. Мне казалось, что целый ряд «концертов духовной музыки» и торжественных мероприятий с участием церковных хоров, посвященных этой дате, есть какое-то исключительное и временное явление, связанное с необходимостью отметить каким-то особым образом столь выдающееся событие, происходящее раз в тысячу лет. Но вот празднества и посвященные им торжества отгремели, а духовные концерты все продолжались и продолжались. Более того, наряду с отдельными концертами возникла целая система повторяющихся из года в год фестивалей церковного пения и каких-то дьяконских конкурсов.

По правде говоря, в первых фестивалях я сам принимал активное участие и как композитор (почти что каждый хор, участвовавший в концертах, исполнял какое-нибудь из моих песнопений всенощной или литургии), и как теоретик, разъясняющий благочестивой публике смысл богослужебного пения. Но очень скоро меня начало смущать столь активное внедрение Церкви в пространство культуры, ибо это внедрение не могло пройти бесследно для тех церковных деятелей, которые его осуществляли. И правда, если взять только хоры издательского отдела, то на их примере можно было воочию наблюдать превращение клиросных певчих в гастролирующих артистов, облаченных в подряски, — ведь они практически распрощались с систематической литургической практикой и полностью отделились концертной и гастрольной жизни.

Поделиться своими смущениями с владыкой Питиримом я уже не мог, ибо, став митрополитом, он, очевидно, занялся более важными делами и почти что полностью утратил прежний интерес к проблемам богослужебного пения. Но тут подвернулся один случай. Как-то раз, летя на свои очередные гастроли, Таня оказалась в одном самолете с владыкой, и, воспользовавшись случаем, она под села к нему, для того чтобы изложить ему обуревающие нас смущения. Выслушав Таню, владыка дал поистине царственно-архиерейский ответ. «А что вы хотите? — сказал он. — Это проповедь на базаре». Так в доходчиво-популярной форме владыка разъяснил мне, чем я занимаюсь на самом деле, когда участвую в духовных фестивалях.

Но что такое «проповедь на базаре» и кто может заниматься этим? В моем представлении проповедью на базаре мог заниматься разве что юродивый, и для этого нужно было обладать особым даром и призванием юродивого, позволяющими ему совершать абсурдные, дикие, а порою и кощунственные поступки, которые методом шоковой терапии приводили людей к познанию Бога. Если же оставить в стороне случай юродивого, то проповедь на базаре должна представлять собою какое-то более чем сомнительное смещение агоры и акрополя. На агору можно приходиться за покупками, за городскими сплетнями, а также для того, чтобы посудачить с Сократом. Но для того, чтобы по-настоящему узнать что-то о Боге, нужно все-таки подняться с агоры на акрополь и, пройдя сквозь Пропилеи, хотя бы приблизиться к Парфенону. Когда же акрополь спускается на агору, то не остается

уже ни акрополя, ни агоры и все превращается в какую-то химеру по имени Агороакрополь. Именно такой химерой и является проповедь на базаре, или, что то же самое, базар на проповеди. Владыка Питирим крайне точно определил суть того, что происходило на фестивалях духовной музыки, и к этому можно добавить лишь то, что идея таких фестивалей практически ничем не отличалась от идеи Володи Стоина, ибо продажа Евангелия в табачных ларьках в конечном итоге есть всего лишь частный случай проповеди на базаре.

40

Трактат о богослужебном пении

Глава вторая. Раздел первый: о трёх видах молитвы

В предыдущей главе было показано, что древнерусская певческая система представляет собою нерасторжимое единство молитвы, жизни и пения, в котором мелодические формы обуславливаются формами жизни, а формы жизни обуславливаются формами молитвы. Если продумать это положение до конца, то неизбежно придется прийти к выводу о том, что качественный уровень мелодических форм зависит от качественного уровня молитвы и что перемены в качественном уровне мелодических форм обуславливаются соответствующими переменами в молитве. Стало быть, для того чтобы объяснить и понять изменение мелодических форм, нужно сначала объяснить и понять изменение форм молитвы, обуславливающую данное изменение мелодических форм. И здесь мы подходим к проблеме градаций качественных уровней молитвы. Эта проблема подробнейшим образом была разработана в восточных аскетических писаниях. В наиболее стройном и концентрированном виде она сформулирована преподобным Симеоном Новым Богословом в его

учении о трех образах внимания и молитвы, помещенном в V томе русского «Добротолюбия».

Согласно этому учению, образы, или виды молитвы, отличаются друг от друга различными позициями, которые отводятся уму в молитвенном процессе. Позиция, или «место», ума выражается прежде всего в направленности усилий внимания, ибо ум находится именно там, куда его направляет внимание. Ум, или вся совокупность умственных усилий, направляемых вниманием, следующих в указанном направлении, предопределяет уровень и конечный результат молитвенного процесса.

Сущность первого образа, или вида, молитвы заключается в «возведении ума на небо». Это определение преподобного Симеона означает, что во время молитвы все силы ума должны быть обращены к высшим небесным образам, образам Спасителя, Богородицы, Ангельских сил, святых и всего того, что прямо или косвенно связано с этими образами. При этом совершенно не важно, устремляется ли ум к внешним изображениям этих образов или же воссоздает их в себе самом, — важно то, что ум обращается к образам. Тот факт, что образы эти по природе своей стоят несравненно выше естественного состояния ума, заставляет стремящийся к ним ум постоянно возвышаться над собой, преодолевая собственную природу. Эта необходимость преодоления собственной природы к возвышению над ней и определена преподобным Симеоном как «возведение ума на небо».

Влечение ума к высшим молитвенным образам может возникать спонтанно, помимо воли человека, может возникать в результате целенаправленных волевых усилий, заставляющих ум возбуждать в себе это влечение, но каким бы способом ни возникало такое влечение, оно всегда будет носить характер ярко окрашенного эмоционального порыва. Это может быть молитвенный восторг или молитвенное сокрушение, молитвенное умиление или молитвенный плач, но всегда это будет обособленное, имеющее индивидуальный облик переживание. Это обособленное переживание, этот молитвенный вихрь может захватывать все сознание человека, все его

существо, но, несмотря на доставляемое им ощущение всеохватности и всеобъемлемости, оно никогда не утратит своей индивидуальной обособленности, своего индивидуального облика, а потому всегда будет лишь одним из возможных вариантов переживаний, охватывающих человека. Более того, по своей структуре молитвенные переживания ничем не отличаются от всех прочих переживаний человека. Вся разница заключается именно в адресате, но эта разница весьма существенна, ибо если все прочие переживания направлены на предметы и явления мира, что приводит к замыканию сознания на мире, то молитвенные переживания «возводят ум на небо», возвышая и просвещая все человеческое существо. И все же тот факт, что первый способ молитвы использует множественную и сложную структуру сознания и никак не способствует преодолению данной структуры, заставляет квалифицировать этот вид молитвы лишь как первую предварительную ступень на пути к постижению молитвенного искусства. Вот почему преподобный Симеон не рекомендует посвящать первому виду молитвы чрезмерного количества времени, ибо длительная практика такой молитвы может привести к различным отклонениям и расстройствам психики.

Сущность второго вида молитвы заключается именно в преодолении множественной и сложной структуры сознания. Если в первом виде молитвы ум возводится на небо и обращается хоть и к возвышенным, но в то же самое время к внеположным ему образам, то во втором виде молитвы ум как бы входит в самого себя. По словам преподобного Симеона, второй способ молитвы осуществляется «в голове», и это значит, что внимание ума от предметов и явлений мира переключается на сам процесс молитвенного внимания и молитвенного мышления. На практике это выражается в том, что все силы внимания и ума должны быть прикованы к повторению слов Иисусовой молитвы: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешнаго», причем особое усилие внимания должно быть направлено на то, чтобы никакие внешние образы не могли проникнуть извне в ум, поглощенный молитвенным процессом.

Если молитвенные порывы, составляющие сущность первого вида молитвы, могут возникать в сознании спонтанно как бы сами собой, то второй вид молитвы вообще немыслим без сознательных целенаправленных усилий. Поэтому можно сказать, что сущность второго вида молитвы есть брань или борьба с образами и представлениями мира, проникающими в сознание и отвлекающими внимание от концентрации на повторении слов Иисусовой молитвы. Однако образы и представления мира возникают в сознании не сами по себе, но из-за привязанности, человека к миру, и именно из-за той привязанности, которая коренится в самой глубине человеческого существа, недоступной уму и неконтролируемой им. Ум борется с образами и представлениями мира, но не с причиной их возникновения, ибо ум не может проникнуть в ту глубину сознания, где рождается влечение к миру. Преподобный Симеон сравнивает человека, молящегося вторым способом молитвы, с человеком, ведущим сражение с врагами в полной темноте. Такой человек слышит голоса врагов и получает удары от них, но, не будучи в состоянии увидеть их и нанося ответные удары наугад, практически не имеет шансов на полную победу. Точно так же на постоянную бесконечную борьбу обречен и ум, ибо каким бы успешным ни было его сражение с образами и представлениями мира, его неспособность проникнуть в область их зарождения приводит к возникновению бесчисленных и бесконечных новых образов и представлений, приходящих на смену представлениям, уже устраненным вниманием из сознания. Вот почему второй способ молитвы тоже не может быть призван окончательно удовлетворительным и должен рассматриваться как промежуточная ступень на пути к постижению молитвенного искусства. Специфика второго способа молитвы заключается в том, что молитва эта протекает в некой переходной области между двумя противоположными состояниями сознания, одно из которых характеризуется множественной и сложной структурой, а другое — структурой простой и единой. Таким образом, люди, почитающие такой способ молитвы исчерпывающим и самодостаточным,

попросту заблуждаются как относительно природы человеческого сознания, так и относительно возможностей молитвы.

Третий способ молитвы определяется как способ «сведения ума в сердце». Сердце является одним из центральных понятий Восточной аскетики. В контексте учения отцов Восточной Церкви сердце ни в коем случае нельзя рассматривать только как телесно-физиологическое понятие или только как понятие психологическое. Сердце — это не только конкретный внутренний орган. Это не только место «сосредоточения страстей и чувств», сердце — это прежде всего внутренний центр и фокус всего человеческого существа. По точному определению С. Хоружия, сердце — это «эмпирически условная, но духовно реальная точка средоточия всего человека, его энергийно-экзистенциальный центр, куда ему следует собирать, сводить все свои способности и силы, все помыслы и желания» [Хоружий С.С. Диптих безмолвия. М., 1991, с 24.]. Если при втором способе молитвы ум, отвращаясь от образов и представлений мира, как бы входит в самого себя, то при третьем способе молитвы ум, преодолевая собственную природу, проникает в область, недоступную никаким образом и представлениям. Это позволяет некоторым учителям определить третий способ молитвы как «уничтожение ума в сердце».

Конечно же, здесь речь должна идти не столько об «уничтожении ума», сколько о таинственном молитвенном преобразовании всей умственной деятельности. Представление об уничтожении ума возникает по той причине, что молитвенный процесс достигает той области человеческого существа, той области бытия, куда не могут проникнуть ни умозаключения, ни чувственные восприятия. Это та область бытия, которая в текстах Ареопагитик определена как «мистический мрак неведения» и в которой происходит таинство сверхчувственного и сверхмыслимого соприкосновения человека с Богом. Причем эта область соприкосновения человека с Богом обретается православным подвижником в его собственном сердце, куда он сводит свой ум посредством Иисусовой молитвы. Методика этого сведения крайне трудна, а иногда и опасна. В последней редакции русского «Добротолюбия» вообще

выпущены все места, содержащие описание подобной аскетической методики, ибо, по мнению ряда церковных авторитетов, для современного человека такая практика является непосильной. Что говорить о слабосильном современном человеке, когда живший в XI веке преподобный Симеон свидетельствовал, что в его времена третий способ молитвы был уделом весьма и весьма немногих, а некоторые монахи утверждали, что такой молитвы вообще не может быть.

Таинственность и труднодостижимость третьего способа молитвы связана также и с полным преобразованием сознания, наступающим в результате этой молитвенной практики. Сложная и множественная структура сознания становится простой и единой. Молитва делается единственным содержанием сознания, и все сознание превращается в единый молитвенный континуум. Предметы и явления мира, входящие в соприкосновение с таким континуумом, становятся элементами молитвы. Если первый способ молитвы находится в значительной зависимости от мира и молитвенные порывы могут обуславливаться внешними, не связанными с молитвой обстоятельствами болезнями, утратами, опасностями или же, наоборот, внезапными радостями, обретениями и тому подобными вещами, то при третьем способе молитвы именно молитва начинает воздействовать на мир, приводя предметы и явления мира в новый молитвенный порядок, что проявляется в воцерковлении быта, хозяйственной, социальной и государственной жизни.

Каждый из трех видов молитвы имеет свою область социально-бытовых форм и свой круг людей, обеспечивающих существование данного вида молитвы. Если первый вид молитвы доступен каждому христианину и не ограничен ни возрастом, ни социальным положением, ни образом жизни, то второй вид молитвы серьезно практиковаться может только в условиях монастыря. Этот вид требует специального образа жизни и постоянного контроля, осуществляемого со стороны наставника -старца. Ежедневная исповедь, жесткая система самоограничений, четкая регламентированная смена физического труда и духовных упражнений — все это возможно лишь в

общинной монашеской жизни и почти что не под силу отдельно взятому человеку. Пользуясь современной терминологией, можно сказать, что второй вид молитвы — это вид профессионалов или тех, кто избрал молитву делом всей своей жизни. Если говорить о втором виде молитвы на языке традиции, то этот вид есть путь отрекшихся от мира и посвятивших себя Богу.

Что же касается третьего вида молитвы, то эта молитва являлась уделом лишь избранных единиц. Монахи, чувствуя в себе призвание и способность к такой молитве, часто начинали тяготиться общинной монастырской жизнью и стремились к более суровым уединенным подвигам: к отшельничеству, к затворничеству или к столпничеству. Но, несмотря на то что лишь очень немногие достигали такого молитвенного уровня, а также и на то, что такой подвиг требовал крайней скрытности и уединенности, жизнь и деятельность монахов, принявших на себя этот подвиг, имела огромный общественный резонанс. В России XV-XVII веков такие монахи являлись высшими духовными авторитетами, чье слово было одинаково непререкаемо как для князя, так и для последнего простолюдина. В леса и труднодоступные обители, скрывающие подвижников молитвы, стекались толпы народа, жаждущего духовного совета и благословения. Ставшее впоследствии аморфным и расплывчатым по смыслу выражение «Святая Русь», в XV веке было наполнено живым конкретным содержанием. Под Святой Русью следует понимать конкретную совокупность бытовых, социальных, культурных, политических и других форм жизни, обусловленных молитвенным подвигом и группирующихся вокруг него.

Если в синхронном историческом срезе XV века все три способа молитвы гармонически сосуществуют друг с другом, распределяясь между различными социальными группами, то диахронная картина исторического процесса, протекающего на протяжении XV-XVII веков, далеко не всегда демонстрирует сохранение правильного соотношения способов молитвы. Историческая тенденция просматривается весьма четко: от XV века, называемого «золотым веком русской святости», через XVII век, являющийся веком смуты и раскола, к началу XVIII века — времени петровских реформ и ухода в прошлое идеалов

Святой Руси. Одним из существенно ощутимых результатов петровских реформ явилось катастрофическое падение авторитета монашества в русском обществе. Сам Петр не скрывал свою неприязнь к монахам, открыто называя их тунеядцами и бездельниками. В «Духовном Регламенте» Феофана Прокоповича монахам запрещалось выдавать даже чернила и бумагу. Это и многое другое сводило саму идею монашества на уровень варварского национального пережитка. Естественно, что в таких условиях аскетическая молитвенная традиция уже не могла выполнять функцию духовного ориентира и вскоре оказалась полностью оттесненной на самую периферию общественной жизни. На практике это выразилось в том, что под молитвой стали понимать исключительно молитву первого образа, в то время как о молитве второго и третьего образа было утрачено вообще какое-либо представление. Конечно же, такая ситуация не могла сложиться сразу. Ей предшествовал длительный процесс утраты молитвенной полноты, в котором происходило постепенное исчезновение сначала третьего, а затем и второго уровня молитвы из молитвенной практики. Таким образом, на протяжении периода времени с XV по XVII век происходила смена форм молитвы и именно эти сменяющие друг друга молитвенные формы обуславливали существование конкретных мелодических структур богослужбной певческой системы. Стало быть, переход от принципа распева к принципу концерта может быть понят только на основании перемены соотношения способов молитвы в молитвенной практике. Ключом же к этому пониманию может послужить более детальное рассмотрение механизмов связи между молитвенными и мелодическими формами.

К началу 1990-х годов я оказался в каком-то двусмысленном и затруднительном положении. Пространство Церкви, куда я эмигрировал в 1978 году, стало как-то размываться, терять четкость и все более и более смешиваться с пространством культуры, которое я, казалось бы, навсегда покинул десять лет тому назад.

Я в буквальном смысле слова оказался в тех же самых пространствах Большого зала консерватории, зала Чайковского и Колонного зала, из которых панически бежал, для того чтобы пребывать под покровом Церкви, но главная проблема заключалась не в том, что я снова оказался там, откуда сбежал, но в том, что то пространство, в котором я рассчитывал провести остаток жизни, тоже начало претерпевать неожиданные трансформации. Я писал уже о том, что певчие хоры издательского отдела на моих глазах стали превращаться в гастролирующих артистов, одетых в подрясники, но при этом я не упомянул о том, что подобные процессы начали происходить и в Духовной академии. Семинаристы и академические студенты начали заметно утрачивать интерес к знаменному пению, так что кружок по изучению крюковой нотации стал разваливаться, а потом и вовсе прекратил существование. После того как иеродьякон Роман Тамберг погиб в автомобильной катастрофе, прекратились и знаменные службы в Покровском храме, а в самих занятиях крюковой нотацией начали подозревать чуть ли не какую-то ересь. Так что мои надежды на то, что древнерусское богослужбное пение, взяв на себя роль Вергилия, выведет всех нас на просторы нового мышления и нового сознания, все с большей и большей очевидностью превращались для меня в нечто иллюзорное и несбыточное.

Эти обстоятельства поставили под большой вопрос надобность дальнейшего продолжения сдачи экзаменов по программе моего экстерната. К тому времени я уже полностью сдал все экзамены за семинарию и приступил к сдаче академических экзаменов. И тут вдруг начало выясняться, что то, ради чего я сдавал все эти экзамены, — а сдавал я их для того, чтобы обрести большие права и большие возможности в деле восстановления древних норм богослужбного пения, — так вот, начало выясняться, что восстановление этих норм уже не вызывает интереса ни в издательском отделе, ни в Духовной академии. До этого момента я был уверен в том, что добиться каких-то серьезных результатов в деле возвращения богослужбного пения к допетровским нормам можно, только действуя в центре и опираясь на поддержку центра. Когда я говорю о центре, то имею в виду не какой-то абстрактный «центр», но совершенно конкретные институты. Я имею в виду издательский отдел, где протекает процесс издания богослужбных книг и нот, и, конечно же, Духовную

академию, где протекает процесс обучения священнослужителей. В 1980-е годы, когда в обоих этих центрах находились люди, заинтересованные в судьбах богослужебного пения, казалось, что общие централизованные усилия могут привести даже к чему-то подобному певческой реформе, но 1990-е годы поставили жирный крест на этих надеждах. Что же касается нынешних времен, то ни о каких надеждах, связанных с этими двумя центрами, и речи быть не может, и если вообще еще возможно на что-то надеяться, так это только на далекие северные монастыри, в которых молодые монахи, не испорченные соблазнами московской жизни, на свой страх и риск пытаются приобщиться к нормам древней аскетической жизни. Но, может быть, и не нужно забираться так далеко, ибо примеры подобных успешных попыток можно обнаружить и гораздо ближе. Во всяком случае, мне кажется, что Свято-Троицкий Ново-Голутвин монастырь в Коломне можно рассматривать как один из самых поучительных примеров возрождения православной культуры. Здесь под руководством игуменьи матушки Ксении не на словах, а на деле осуществляется попытка органического соединения пространства культуры с пространством Церкви. И каждое посещение этого монастыря заставляет меня думать, что наше будущее, может быть, и не так уж безнадежно...

42

Но вообще-то мой отказ от дальнейшей сдачи академических экзаменов имел еще одну достаточно важную причину, и причиной этой явилось мое возвращение на композиторское поприще. Поначалу это возвращение стало происходить даже как бы помимо моей воли. С подачи Альфреда Шнитке Норберт Кухинке сделал мне предложение, от которого было невозможно отказаться. Он заказал мне не просто большое, но, по его выражению, грандиозное хоровое произведение, в котором должны были участвовать русские и немецкие хоровые коллективы и которое должно было воплощать в себе дух древней Церкви. После некоторых раздумий и колебаний я взялся за этот заказ, в результате чего мною был написан «Апокалипсис», может быть, самое значительное из всего написанного мною. С этим «Апокалипсисом» мы объездили чуть ли не половину Европы, и нужно признаться, что близкое

соприкосновение с европейской действительностью не прошло бесследно для моего сознания. После «Апокалипсиса» на одном дыхании я написал «Плач пророка Иеремии», который впоследствии свел меня с Анатолием Васильевым. «Апокалипсис» и «Плач пророка Иеремии» были буквально наэлектризованы энергией моего десятилетнего церковного затворничества, и я думаю, что в дальнейшем мне редко удавалось снова достичь такого уровня.

В 1993 году начинается мой «итальянский период», связанный с Маттео Тратарди — замечательным авантюрным импресарио «Академии старинной музыки», который на протяжении нескольких лет заказывал мне произведения, регулярно исполняемые на его ежегодном фестивале “Musicarte”. Именно благодаря ему я написал “Magnificat”, “Stabat mater”, “Requiem” и “Canticum fratris solis”, и именно благодаря ему я получил возможность поехать по Италии. Примерно в это же время произошло мое активное возвращение в лоно московской музыкальной жизни. Я начал регулярно участвовать в фестивале «Альтернатива», где меня исполняли Антон Батогов, Дмитрий Покровский, Алексей Любимов и Алексей Айги и где впервые прозвучали такие важные для меня вещи, как «Танцы Кали-Юги» и «Ночь в Галиции». Эти исполнения снова сблизили меня с представителями московского концептуализма, с которыми я практически не встречался с конца 1970-х годов. У меня завязались тесные отношения и с Франсиско Инфанте, и с Дмитрием Александровичем Приговым, и с Львом Рубинштейном, на выставки, перформансы и чтения которых я стал активно ходить. Короче говоря, я все более и более прочно вращался в пространстве культуры, и здесь передо мной возникла новая проблема, заключающаяся в том, чтобы это вращение не стало перерождаться в отчуждение от пространства Церкви. Мне нужно было удержать равновесие между этими двумя пространствами, и в тот момент я был уверен в том, что для обретения этого равновесия мне необходимо довести до ума и издать «Трактат о богослужбном пении». В этот трактат я постарался вложить все то, что я узнал и что пережил за время моего более чем десятилетнего пребывания в пространстве Церкви, и я надеялся, что четкая формулировка и суммирование этих знаний помогут мне удержать в себе прежнюю церковную убежденность и не дадут мне полностью раствориться в пространстве культуры. Кроме всего прочего, я был абсолютно уверен

в том, что система знаний, содержащаяся в этом трактате, представляет большую важность не только для меня, но и для каждого, кого еще волнует судьба человека как антропологического вида. Ведь знания, содержащиеся в этом трактате, — это не мои знания, но знания Церкви, которые в силу ряда причин преданы почти что полному забвению в современном мире. И моей задачей являлось сооружение некоего контейнера, в котором эти знания могли бы дожидаться лучшего часа, если таковому вообще суждено будет настать.

43

Трактат о богослужебном пении

Глава вторая. Раздел второй: о трёх типах движений души

Каждый из вышеописанных видов молитвы порождает свое особое ощущение времени и свои особые формы организации временных структур.

В аскетической традиции Восточной церкви проблема взаимоотношения видов молитвы и организации временных структур формулировалась как проблема различных движений души. Это связано с тем, что время представлялось не абстрактным отвлеченным понятием, но только как непосредственное переживание души, или как некое душевное движение. Именно в этом смысле следует понимать то место из текста Ареопагитик «О божественных именах», в котором говорится

О трех движениях души. Присоединив описание трех движений души к трем видам молитвы, описанным преподобным Симеоном, мы сможем получить более ясное представление о той связи, которая существует между формами молитвы и мелодическими структурами.

Рассмотрение соединения видов молитвы с движениями души удобнее всего начать с третьего образа, ибо третий образ молитвы есть высшая форма

молитвы, в то время как первый и второй образы есть только стадии достижения третьего образа или же стадии его утраты. Вот почему, по сути дела, третий образ должен почитаться первым не только по месту, занимаемому им в изложении, но и как смысловая точка отсчета, в свете которой будут рассматриваться первый и второй образы молитвы.

Согласно текстам Ареопагитик, третьему образу молитвы преподобного Симеона соответствует кругообразное движение души: «Когда, отвортившись от внешнего мира, душа обращается вовнутрь себя самой и сосредотачивает воедино свои духовные силы, то тогда она движется кругообразно» [Псевдо-Дионисий Ареопагит. О божественных именах. Буэнос-Айрес, 1957, с 54]. Представление о кругообразном движении души, отвращающейся от множественности мира, заимствовано православным учением из традиции неоплатонизма. Один из наиболее выразительных примеров формулировки этой идеи можно найти в трактате Плотина «О круговращении неба», в котором, в частности, говорится: «Если душа пребывает в движении вокруг Бога, то она с любовью объемлет Его и держится вокруг Него, поскольку это ей возможно: от Него зависит все. И так как она не в силах быть с Ним, то она — вокруг Него» [Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993, с 287.]. Здесь следует особо подчеркнуть, что способность к кругообразному движению рассматривается в неоплатонической традиции как способность, принадлежащая исключительно душе, в то время как свойством тела является стремление к прямолинейному движению. Этим свойством тела Плотин объясняет затрудненность кругообразного движения в нашем телесном мире. Отвечая на вопрос, почему тела проявляют себя не так, как души, он пишет: «Потому, что им (телам) свойственно прямолинейное движение, влечение не к себе, но к иному, чуждому себе, и кругообразность наша не легкоподвижная, ибо земляна, а там, в мире души, она совершается тонко и легкоподвижно» [Там же, с.287.] .

Чтобы яснее представить неоплатоническую идею кругообразного движения души и прямолинейного движения тела, нужно обратиться к «Первоосновам теологии» Прокла, точнее, к тем двум его положениям, которые

гласят: «Все способное возвращаться к самому себе бестелесно» и «Все способное возвращаться к самому себе имеет сущность, отдельную от всякого тела» [Прокл. Первоосновы теологии. Тбилиси. «Мецниереба», 1972, с. 35-36.] . Разъясняя эти положения, А. Ф. Лосев пишет: «Под «телом» Прокл, очевидно, понимает совсем не то, что понимаем мы. Для нас даже самое примитивное тело уже есть некоторая полнота механических, физических, химических и прочих свойств. Для Прокла же тело есть только чистое и бесформенное становление, в котором каждый новый момент безвозвратно уходит в прошлое, исчезает и не вступает ровно ни в какую связь с еще новыми моментами. Такое «тело», конечно, идет все вперед и вперед, безвозвратно теряя все вновь наступающие моменты, и в этом смысле действительно никак не возвращается к себе» [Там же, с.67-68.]. Продолжая эту мысль, можно предположить, что это прокловское тело, предоставленное самому себе, обречено на энтропию и что только душа, способная возвращаться к самой себе, может обеспечить существование тела как некоей определенной конкретной формы. Таким образом, в традиции неоплатонизма понятия души и тела, кругообразного и прямолинейного движения, относились к области отвлеченного философского мышления. Получив христианскую интерпретацию в текстах Ареопагитик и став достоянием православной аскетики, эти понятия перестали быть только отвлеченными философскими категориями и стали достоянием живого религиозного опыта.

Метафизическая идея «возвращения к самому себе» нашла практическое воплощение в повторении слов Иисусовой молитвы, ибо каждое новое повторение молитвенной формулой и есть не что иное, как «возвращение к самому себе». Каждое слово Иисусовой молитвы адресовано Иисусу, благодаря чему Иисус становится смысловым неподвижным центром, вокруг которого, постоянно возвращаясь к самому себе, вращается соединение слов, составляющее Иисусову молитву. Задача православного подвижника заключается в том, чтобы все силы своего сознания, все силы души свести в слова Иисусовой молитвы и тем самым вовлечь свое сознание и душу во

вращение вокруг центра, которым является Иисус. Собираение сознания или сведение его к словам Иисусовой молитвы осуществляется при помощи специальной аскетической методики, поэтапно упорядочивающей силы сознания, начиная с самых грубых и кончая самыми тонкими и трудноуловимыми движениями. Вначале причастность сознания молитве выражается только в произнесении молитвенных слов. Со временем произнесение слов заменяется чисто мысленным повторением молитвы. Затем мысленное повторение привязывается к дыханию и при помощи дыхания сводится в область сердца. В результате этих и некоторых других действий молитва захватывает все силы сознания и становится единственным его содержанием. Более того, молитва и сознание становятся одним нераздельным целым. Сознание становится Иисусовой молитвой, и, став молитвой, оно целиком, без остатка начинает вращаться вокруг своего центра — Иисуса.

Круговращение души вокруг божественного центра отнюдь не является каким-то интеллектуальным умозрением и абстрагированием. Это актуальное конкретное переживание. Свидетельство о подобных переживаниях круговращения души вокруг некоего центра можно встретить не только в православной аскетике. Нечто похожее вскрывают и современные методы психоанализа. В этом отношении большой интерес представляет описанный Карлом Юнгом путь, который проходит его пациент к высшему и самому главному переживанию, а именно к «пребыванию наедине со своей совестью», с «объективностью души», к тому, что «несет пациента, когда он больше не может нести себя сам» [Юнг. К. Архетип и символ. М., 1991, с.256.] . «Путь к цели — поначалу хаотичный и непредвиденный, и только очень постепенно множится число целеуказующих знаков. Этот путь не прямолинейный, а, по всей видимости, циклический. <...> Сновидения как манифестации бессознательных процессов вращаются или циркулируют вокруг середины и приближаются к ней со все более явственными и обширными амплификациями. Из-за многообразия символического материала поначалу трудно вообще увидеть здесь какой-

нибудь порядок. При ближайшем рассмотрении ход развития обнаруживает себя как циклический, или спиралевидный» [Там же, с.257.].

Это описание крайне ценно для нас, ибо в нем, независимо от православной традиции, Карл Юнг приходит к открытию тех же самых фундаментальных процессов кругообращения сознания, о которых говорит и православная аскетика. Таким образом, можно утверждать, что сознание, погружающееся в себя и отвращающееся от внешнего мира, подчиняется действию некоего универсального закона и закон этот можно сформулировать как закон кругообращения сознания. Если в психоанализе закон этот только нащупывается, причем цель самого круговращения остается не вполне выясненной, то в православной аскетике как сам закон, так и механизм его осуществления, а равно и смысл его существования не только полностью осознаны и осмыслены, но и развернуты в подробно разработанную систему, включающую в себя и теоретические положения, и практические методики.

Круговращение сознания, являющееся неотъемлемым атрибутом третьего вида молитвы, порождает совершенно особое переживание времени и особые временные структуры. Благодаря постоянному возвращению к самому себе время переживается не как переход от одного момента к другому, но как пребывание предыдущего момента в моменте последующем. Последование моментов образует не длительность изменчивости, но длительность неизменяемости. В результате этого время начинает ощущаться не как течение, но как пребывание. Это ощущение, в свою очередь, порождает определенные концепции времени, так или иначе связанные с образом круга и реализующиеся в виде календарной модели «миротворного круга» или в виде упоминаемых уже выше богослужебных текстовых кругов. Таким образом, круг становится парадигмой всех временных структур, порожденных третьим образом молитвы.

Что же касается второго образа молитвы, то, согласно текстам Ареопагитик, этот образ порождает спиралеобразное движение души. Как уже говорилось, отличительной особенностью второго образа молитвы является борьба, или брань, которую ведет сознание с проникающими в него

представлениями и образами внешнего мира. Суть этой брани заключается в столкновении душевного и телесного принципов, причем именно в том понимании «душевного» и «телесного», которое придает этим словам Прокл. Другими словами, борьба идет между двумя противоположными принципами «постоянного возвращения к себе самому» и «постоянного ухода от себя к иному», что в конечном итоге можно свести к борьбе кругообразного движения с движением прямолинейным. Такая борьба может происходить на том этапе обучения молитве, когда человек еще не почувствовал настоящего духовного притяжения центра — Иисуса, ибо когда подобное притяжение ощутится в полной мере, тогда у сознания уже не будет никаких других желаний, кроме того, чтобы вечно обращаться вокруг этого центра. Это бывает тогда, когда молитва, собрав все силы сознания, опускается из ума в сердце. До тех же пор, пока молитвенный процесс протекает на уровне ума, борьба между душевным и телесным будет продолжаться постоянно, не приводя к поражению ни одну из сторон.

Конкретно эта борьба проявляется в том, что кругообразному движению сознания, порождаемому повторением слов Иисусовой молитвы, противостоят вторгающиеся извне образы и представления внешнего мира, стремящиеся вывести сознание из себя самого в мир и тем самым распрямить кругообразное движение. В результате противоборства кругообразного и прямолинейного движений возникает новый тип движения — а именно спиралеобразное движение, которое можно рассматривать как сумму сложения двух борющихся движений. Пользуясь терминологией Плотина, можно сказать, что спиралеобразное движение возникает тогда, когда кругообразность теряет «легко-подвижность» и становится «земляной». Показательно, что и Юнг, описывая путь своего пациента к центру сознания, склоняется к спиралеобразной форме, ибо путь этот хотя и тяготеет к центру, но образуется из образов и представлений сна.

Спиралеобразное движение сознания порождает порою весьма своеобразные формы религиозности, предстающие как фантастическая смесь

телесного и душевного. На интеллектуальном уровне это приводит к приятию доктрины двойной истины, на жизненном уровне может выражаться в смешении самых утонченных метафизических представлений с самыми грубыми формами суеверия. Вообще, вера в чудеса, связанные с колдовством, гаданием, сглазом, порчей и с тому подобными вещами, столь характерная для XVI-XVII веков, во многом обязана именно преобладающему в то время второму виду молитвы и порождаемому этим видом молитвы спиралеобразному движению сознания. Спонтанное вторжение телесных представлений в сферу душевного и, наоборот, душевных представлений в сферу телесного, характеризующее спиралеобразное движение, на одном полюсе порождает фантастических монстров «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова, а на другом полюсе вызывает к существованию сложные аллегорические образы, появившиеся в русской иконописи во второй половине XVI века.

Вообще же, аллегория как метод мышления крайне характерна для спиралеобразного движения сознания; и если попытаться как-то охарактеризовать ощущение времени, порождаемое спиралеобразным движением, то его следует охарактеризовать именно как аллегорическое. Аллегоричность ощущения заложена уже в той двойственности, которая образуется из смешения ощущения пребывания и ощущения течения времени. Такое смешение приводит к возможности существования двух или нескольких вариантов толкования одного временного отрезка. Причем, несмотря на разницу в интерпретации, эти варианты не будут противоречить друг другу. Для того чтобы наличие различных вариантов стало живой ощутимой реальностью, необходимо иметь возможность сопоставлять эти варианты между собой. Сопоставление вариантов на протяжении определенного временного отрезка неизбежно приводит к фрагментарности переживания времени. Таким образом, многовариантность и фрагментарность становятся основополагающими параметрами концепции времени, порожденной вторым образом молитвы.

Наконец, первый вид молитвы, описанный преподобным Симеоном, порождает, согласно текстам Ареопагитик, прямолинейное движение души. Сущность первого образа молитвы, как уже говорилось, заключается в обращении ума к высшим небесным образам. Причем здесь еще раз следует отметить, что совершенно не важно, устремляется ли ум к внешним изображениям этих образов или же воссоздает эти образы в себе самом силой воображения, — важно то, что ум обращается к образам и совершает «уход от себя к иному». Таким образом, в противоположность душевному принципу постоянного возвращения к самому себе первый вид молитвы, «возводящий ум на небо», проявляет себя в виде прямолинейного движения.

Следует отметить еще и то обстоятельство, что когда мы говорим о возведении ума на небо, то подразумеваем не ум преобразованный, не ум, прошедший специальную аскетическую подготовку, но природный ум, ум, не преобразованный аскетикой, ибо преобразования ума осуществляются только в процессе второго вида молитвы. Такой природный, неподготовленный ум, будучи возведен к небесным образам, неизбежно низводит эти образы до уровня своего понимания, ибо в противном случае он попросту не сможет их осмыслить. Низвести небесные образы до уровня своего понимания означает привести эти образы в какое-то соответствие с теми образами и представлениями, с которыми природный ум постоянно оперирует, а для этого необходимо поместить небесные образы в пространственно-временной каркас природного ума, в результате чего эти образы начинают восприниматься как наивеличайшие, непревосходнейшие и наисовершеннейшие образы среди всех прочих образов, но в то же самое время они входят с другими образами в единую пространственно-временную систему.

Небесные образы, к которым обращается молитва первого вида, являются не только непревосходнейшими образами, но обладают также качеством сверхъестественности. Эта сверхъестественность проявляется в возможности нарушения законов времени и пространства при соприкосновении природного ума с небесными образами. Однако нарушение законов времени и пространства

отнюдь не упраздняет самого факта существования пространственно-временного каркаса. Наоборот, существование пространственно-временного каркаса необходимо для проявления сверхъестественных качеств небесных образов, ибо именно временное нарушение законов пространства-времени и порождает феномен чуда, составляющий суть молитвы первого вида. Здесь следует провести различие между ощущением чуда, сопровождающим первый образ молитвы, и тем аллегорическим мышлением, которое порождается вторым образом молитвы и которое также чревато переживанием чудесного. В молитве первого образа чудо переживается как проявление божественного могущества исключительно с точки зрения этого мира, или, другими словами, в рамках пространственно-временного каркаса этого мира. В молитве второго образа, частично преобразующей структуру природного ума, а стало быть, и преодолевающей присущие уму пространственно-временные параметры мышления, связанные с этим миром, начинает раскрываться механизм чуда, находящийся за пределами этого мира. Но поскольку в этом виде молитвы не происходит полного преобразования ума, то и механизм чуда раскрывается не полностью, что порождает аллегоричность сознания со свойственной ей фантастичностью смешения образов и их сокровенного смысла. В молитве же первого образа, в процессе которой не происходит и того неполного молитвенного преобразования ума, которое происходит в процессе второго образа молитвы, чудо переживается «прямо», без всякого аллегорического или символического подтекста, как вторжение сверхъестественного в область естественного.

Молящийся молитвой первого образа выступает как субъект, подчиняющийся пространственно-временным законам этого мира и обращающий свой молитвенный порыв к объекту, проявляющему себя в этом мире, но находящемуся также и за его пределами, что и придает этому объекту качество сверхъестественности. Однако эти сверхъестественные объекты не перестают быть объектами. Отличительной особенностью молитвы первого образа как раз и является обязательное наличие отношения субъекта и объекта.

Стремление молящегося субъекта к молитвенному объекту, выход субъекта из себя самого и переход к иному объекту и обеспечивает то прямолинейное движение души, которое характеризует первый образ молитвы. Это прямолинейное движение сознания порождает ощущение времени, полностью совпадающее с природным мирским ощущением времени, основными характеристиками которого является линейность и необратимость. Необратимость времени, переживаемая как тотальная изменяемость, приводит к пониманию неповторимости каждого отдельно взятого момента, в результате чего время начинает представляться скорее не как простая линия, но как ряд индивидуальных точек-моментов, выстраивающихся в линию. В результате жизненный процесс начинает восприниматься как ряд самодовлеющих в себе эпизодов и как сопутствующий этому ряду ряд индивидуально окрашенных состояний психики. Именно эта эпизодичность и является одной из основных особенностей прямолинейного движения души, порождаемого молитвой первого образа.

Все, что было сказано выше о синхронной и диахронной картине соотношений трех видов молитвы, может быть полностью приложимо и к соотношениям трех типов движений души. Переход главенствующего положения от молитвы третьего образа к молитве первого образа, совершающийся на протяжении XV-XVII веков, повлек за собою переход от кругообразного движения души к движению прямолинейному. На деле этот переход означает превращение простой и единой структуры сознания в структуру множественную и сложную, ибо кругообразность, выражающаяся в постоянном возвращении к самому себе, обеспечивает единство и простоту, в то время как линейность, выражающаяся в постоянном переходе от себя к иному, порождает множественность и сложность. Единое и простое молитвенное пространство распадается на отдельные фрагменты, которые, постепенно сжимаясь, превращаются в самодовлеющие молитвенные объекты, входящие в состав множественного и сложного пространства мира. Молитвенный континуум, ранее непостижимо объединяющий в себе и молитвенный объект, и

молящийся субъект, со временем распадается на ряд молитвенных объектов, находящихся уже вне молящегося им субъекта. Таким образом, три типа движений души, описанных в текстах Ареопагитик, это три различных типа соотношений человека и мира, человека и Бога, и в тоже время три этапа в истории становления этих соотношений.

Три типа соотношений человека и Бога порождают различные переживания пространства и времени, а также приводят к возникновению трех различных пространственно-временных каркасов, которые, сменяя друг друга в ходе исторического процесса, обрастают плотью конкретных культурных и жизненных форм. Таким образом, мы получаем иерархическую цепочку обусловленностей, в которой конкретная культурная или жизненная форма обусловлена определенным пространственно-временным представлением, пространственно-временное представление обусловлено структурой сознания, структура сознания обусловлена типом движения души, тип движения души обусловлен видом молитвы. В задачи данного исследования не входит рассмотрение причин, в силу которых происходит смена видов молитвы, сопровождающаяся падением молитвенного уровня. Поэтому здесь мы ограничимся лишь констатацией того, что такая смена происходит и что именно эта смена влечет за собою смену культурных и жизненных форм через посредство типов движений души и типов пространственно-временных представлений.

Сменяющие друг друга на протяжении XV-XVII веков типы пространственно-временных представлений могут быть определены как сакрально-символический, аллегорический и профанно-натуралистический, представлены же они могут быть соответственно как круг, спираль и прямая линия. То, каким образом эти пространственно-временные представления определяют культурную продукцию и вообще весь облик культуры, можно продемонстрировать на примере иконописных стилей, сменяющих друг друга на протяжении того же исторического периода. Так, сакрально-символический тип пространственно-временных представлений наиболее полно отразился в

иконах и фресках Дионисия и его школы; примером проявления аллегорического типа пространственно-временных представлений могут служить иконы макарьевских мастерских и вообще продукция Московской и Новгородской иконописных школ второй половины XVI века; иконы же Симона Ушакова и его последователей могут рассматриваться как проявление профанно-натуралистического типа пространственно-временных представлений. Мы не будем развивать мысли о связи упомянутых нами иконописных школ с определенными пространственно-временными представлениями и с их парадигмами круга, спирали и прямой линии — это удел специального исследования. Здесь же иконописные школы упоминаются только потому, что иконопись, являясь, без сомнения, самой известной и самой пропагандируемой из всех областей древнерусской культуры, может служить ярким и доступным для всех примером связи пространственно-временных представлений с конкретными культурными формами. Связь пространственно-временных представлений определенного типа с конкретной иконописной структурой может пролить некоторый свет на связь этого комплекса представлений с конкретной мелодической структурой, — во всяком случае, эта связь может сыграть роль параллельной контрольной информации, подтверждающей правильность выбранного нами пути исследования.

Закljučая рассмотрение трех типов движения души, необходимо сказать несколько слов о последнем, прямолинейном движении, обусловленном первым образом молитвы и порождающем профанно-натуралистический тип пространственно-временных представлений. Специфика этого типа движения заключается в том, что, будучи атрибутом первого вида молитвы, прямолинейное движение в то же самое время не является принадлежностью только лишь молитвенного процесса, ибо оно неизбежно возникает в результате любого субъектно-объектного отношения. Душа, направленная вовне, к миру, всегда движется прямолинейно — независимо от того, молится ли человек или же просто праздно созерцает предметы и явления мира. Более того, прямолинейное движение души осуществляется и верующим,

обращающимся к Богу с молитвой первого образа, и атеистом, занимающимся отрицанием бытия Божьего. Для верующего человека некоторые объекты мира наделены сверхъестественными благодатными свойствами, для неверующего атеиста те же самые объекты не обладают никакими сверхъестественными свойствами по той причине, что неверующий попросту не верит в эти свойства. Однако и в том и в другом случае объекты остаются объектами, и субъект, обращаясь к этим объектам, исходит от себя к иному, осуществляя тем самым прямолинейное движение. Таким образом, в прямолинейном движении самом по себе нет никакой гарантии молитвенности. Оно может нагружаться молитвенным содержанием или лишаться его в зависимости от того, какое содержание вкладывается в это движение субъектом. Можно утверждать, что по своей структуре и по принципу действия молитва первого образа ничем не отличается от всех прочих переживаний и состояний сознания, связанных с объектами мира, ибо в основе этого образа молитвы лежит то же самое прямолинейное движение, что лежит в основе всех субъектно-объектных отношений. Вот почему в древнерусской традиции эта молитва почиталась неполной и пригодной только для новоначальных.

В результате общего упадка аскетической традиции и частичного забвения практики молитвы третьего и второго образов, наблюдающегося в конце XVII века, молитва первого образа стала претендовать на статус единственно мыслимого, единственно возможного и исчерпывающего способа молитвы. В связи с этим некоторые эмоциональные состояния начали приниматься за молитву только на основании субъективной, кажущейся схожести этих состояний на состояние молитвы. Подобная путаница была почти что неизбежна, ибо как в основе молитвы, так и в основе других состояний сознания отныне лежало одно и то же прямолинейное движение. Именно эта путаница и вызвала к жизни утверждение единства понятий богослужебного пения и музыки — ведь теперь стало невозможно отличить возвышенное переживание, вызванное музыкальными звуками, от возвышенного переживания, испытанного в процессе молитвы. Единственным

критерием истинности молитвенных состояний сознания сделалось собственное субъективное ощущение, однако с позиций аскетики субъективное ощущение ни в коем случае не может являться критерием истинности. Человек, принимающий во внимание только первый образ молитвы и игнорирующий существование второго и третьего образов молитвы, автоматически лишается возможности выносить суждения о богослужбном пении, более того, он вообще не способен иметь представлений об этом пении, ибо попросту не имеет органов и инструментов для восприятия его.

Рубеж, разделяющий молитву первого образа и прямолинейное движение души от молитв и движений других видов, есть рубеж, отделяющий область природного ума и область искусства от области аскетики. Таким образом, мы снова вернулись к противопоставлению искусства и аскетики, но на этот раз противопоставление музыки как искусства и богослужбного пения как аскетической дисциплины обретает более конкретные и практически-осязаемые черты. Теперь у нас появилась возможность ближе рассмотреть тот механизм, при помощи которого конкретный вид молитвы порождает определенные пространственно-временные представления, а пространственно-временные представления формируют соответствующий им тип мелодических структур.

44

В 1990-е годы мое осознание Церкви начало каким-то странным образом раздваиваться и утрачивать целостность. Я знал, что Церковь — это мистическое Тело Христово, что Церковь — это изначальная парадигма мира, существующая еще до акта творения в божественном замысле, и я знал, что врата ада не одолеют Ее. Но я знал также и то, что Церковь — это определенный институт, существующий в истории, и как таковой он не может быть полностью изолирован и застрахован от различных исторических обстоятельств и потрясений. До поры до времени я не отделял одно от другого, в результате чего и историческая и метаисторическая Церкви представляли для меня единое нерасторжимое целое. Но в какой-то момент у

меня начали возникать некие смущающие мысли по поводу процессов, происходящих в исторической Церкви, и, может быть, впервые подобные мысли возникли у меня в связи с восстановлением храма Христа Спасителя.

Понятно, что, после того как коммунистическая советская власть разрушила все, что возможно, и все, что невозможно, практически сровняв всю прежнюю Россию с землей, нужно было озаботиться проблемой восстановления. Но тут возникал непростой вопрос: «Что именно мы должны восстанавливать и с чего следует начинать это восстановление?» Ведь, восстанавливая что-то, мы не только соединяемся с тем, что восстанавливаем, впуская это в себя, — мы еще и программируем свое будущее, то есть, другими словами, останавливая свой выбор на каком-то конкретном объекте, подлежащем восстановлению, мы фактически формируем и предопределяем свою судьбу. Если говорить о церковно-историческом наследии, то мне казалось совершенно естественным начать восстановление с бесчисленных монастырей и храмов, превращенных в руины и разбросанных по необъятной территории России. Конечно же, в какой-то степени это происходило само собой, частными усилиями, но мне казалось, что тут необходимы были централизованные усилия государства и Церкви. Если же говорить о том, что было полностью уничтожено и что нужно было восстанавливать с нулевого цикла, то я был абсолютно убежден в том, что начинать нужно было с Кремля. Прежде всего нужно было восстановить храм Спаса на Бору, Чудов и Вознесенский монастыри, храм Благовещения на Житном поле и храм Константина и Елены, после чего можно было бы демонтировать и Дворец съездов. Систематическое и целенаправленное восстановление храмов и монастырей, находящихся на территории России, вместе с систематическим восстановлением храмов и монастырей Кремля должно было привести к восстановлению визуальной среды, которая в гораздо большей степени, чем аудиально-вербальная среда, влияет на формирование сознания, и потому восстановление этой среды могло бы действительно и реально способствовать постепенному обретению утраченной национальной самоидентификации.

Ничего подобного не подразумевалось при восстановлении храма Христа Спасителя, и поэтому, по моему мнению, эта акция, может быть, неосознанно, но все же носила во многом политический и даже популистский характер. Храм Христа

Спасителя — это типичный продукт сознания и мышления синодального периода, а синодальный период есть время тотального забвения древнерусских устоев иконописи, церковного зодчества, знаменного пения и крюковой нотации, то есть забвения всего того, что образовывало основу русской национальной самоидентификации. Если восстановление храмов и монастырей Московского Кремля подразумевало восстановление древних устоев зодчества, иконописи и пения, а также перекидывало мост к традициям московского Православного царства, то восстановление храма Христа Спасителя фактически отрекалось от связи с древней иконописью, древним зодчеством и древним пением и вместе с тем ориентировалось на традиции синодальной империи, приведшей в конечном итоге Россию к революционной катастрофе. Дело усугублялось еще и тем, что это в достаточной мере сомнительное сооружение XIX века в конце XX века в силу ряда обстоятельств уже не могло быть полноценно восстановлено, в результате чего возникла сильно ухудшенная копия этого образчика имперского официоза. Я не буду ничего говорить о внутренних росписях храма, о черетелиевских бронзитных барельефах или о бронзовых павлинах, красующихся перед залом соборов, — скажу только, что все это представляется мне знаком большой беды и симптомом какой-то серьезной болезни, которой болеет сейчас наше общество. И вообще я думаю, что восстановление храма Христа Спасителя представляет собой событие не менее драматическое и не в меньшей степени заставляющее нас призадуматься над нашей дальнейшей судьбой, чем образцово-показательное разрушение этого храма, произошедшее немногим более полувека назад.

45

Но, конечно же, совершенно неслучайно храм Христа Спасителя был объявлен «объектом восстановления № 1», ибо это являлось практически естественным продолжением и выражением того восторженного порыва, с которым Церковь и власть бросились в объятия друг друга.

В те годы я еще не научился отличать историческую Церковь от Церкви метаисторической, и поэтому этот альянс Церкви и власти повергал меня в сильное

смущение. Я полагал, что Церковь не может «просто так» принимать в свое лоно людей, облеченных некогда высшей партийной властью. Если простой, частный человек всегда может прийти в Церковь через покаяние и это покаяние должно остаться тайной для всех, кроме самого этого человека и священника, принимающего у него покаянную исповедь, то высшие партийные функционеры, по моему мнению, могли войти в Церковь только через публичное и даже всенародное покаяние. Мне представлялась фантастическая картина всенародного покаяния Горбачева и Ельцина, происходящего на Красной площади, заполненной неисчислимыми людскими толпами, и транслируемого всеми радиостанциями и по всем телевизионным каналам. Стоя коленопреклоненно на Лобном месте перед патриархом, олицетворяющим собою всю Церковь, Горбачев и Ельцин должны были покаяться и перед ним, и перед всем миром за то, что коммунистическая советская власть сделала и с народом, и со страной, и с Церковью. Мне казалось, что без такого всенародного покаяния никто из высших партийных функционеров просто не имел права переступить порога церкви и что Церковь решительно и жестко должна была заявить об этом, ибо именно такого заявления от Церкви жаждало тогда общество, во всяком случае, у меня было ощущение наличия в обществе подобных умонастроений.

Дело в том, что постсоветское общественное сознание было столь пассивно и столь безынициативно, что само по себе оно не могло решиться на какие-либо принципиальные действия, и тем более оно не могло отважиться на такое фундаментальное предприятие, как суд над КПСС, хотя жизненная необходимость такого процесса ощущалась очень и очень многими. И вот, не будучи в состоянии само инициировать это начинание, общество ожидало, что Церковь скажет свое решительное слово по этому поводу. В тот момент общество ожидало вообще хоть какого-нибудь действенного слова от Церкви — об этом свидетельствовали хотя бы все те же бурные аплодисменты в Доме кино, которыми публика приветствовала выходящее на сцену духовенство. Все мы ожидали, что, выйдя на историческую сцену после более чем семидесятилетнего пребывания «под спудом», Церковь наконец скажет свое пастырское слово, на фундаменте которого могли бы начаться процессы нравственного очищения и подлинного национального возрождения. Но ничего такого не произошло, и никакого пастырского судьбоносного слова так и не

прозвучало. Вместо этого Церковь начала всенародно хороводиться с властью, которая буквально еще несколько лет назад всячески гнобила и народ, и страну, и саму Церковь. Я не мог понять, как человек, практически собственноручно разрушивший дом Ипатьева, без всякого всенародного покаяния может благостно стоять в храме со свечкой в руках. И этого понять не мог не только я, ведь недаром всех этих партийных бонз, оказавшихся вдруг в храме со свечами в руках, народ прозвал «подсвечниками». Но, как я теперь понимаю, все эти претензии к Церкви, впрочем, так же как и надежды на какое-то слово, которое она могла бы сказать, были абсолютно напрасны и необоснованны. Подобно всему тогдашнему обществу, Церковь, буквально раздавленная семидесятилетним советско-вавилонским пленением, не имела ни сил, ни возможности для произнесения вообще хоть какого-то членораздельного слова. И поэтому в том, что в начале 1990-х годов был упущен исторический шанс положить начало национальному возрождению, нет вины Церкви — в этом заключается скорее ее беда, но сейчас нам всем от этого не легче.

Трактат о богослужебном пении

Глава вторая. Раздел третий:

о трёх принципах организации звукового материала

Описанные выше типы пространственно-временных представлений являются не столько какими-то внутренними, замкнутыми на себе переживаниями и умствованиями, сколько активно действующими силами, формирующими окружающий мир в процессе культурного строительства. В частности, каждый тип пространственно-временных представлений реализует себя в виде определенного принципа организации звукового материала, и, стало быть, каждый из принципов организации звукового материала обязательно представляет собою проявление, или материализацию, определенного типа

пространственно-временных представлений. Приняв это положение за методическую установку, мы получаем возможность подойти на новом уровне к проблеме противостояния принципа распева принципу концерта. Эта проблема может быть определена как проблема смены типов пространственно-временных представлений, а точнее, как проблема перехода от сакрально-символического типа к типу профанно-натуралистическому.

Сущностью сакрально-символического типа пространственно-временных представлений с точки зрения переживания времени является переживание пребывания или постоянного возвращения к самому себе. Это переживание воссоздается мелодическими средствами, организуемыми и регулируемые принципом распева, который обеспечивает постоянное и целенаправленное повторение изначально заданного количества мелодических структур. Систематическое повторение мелодических структур является следствием действия принципа осмогласия — конструктивной основы принципа распева. Осмогласие есть не что иное, как круг, состоящий из восьми сегментов-гласов — восьми отличных друг от друга наборов мелодических формул-попевок. Последование гласов в осмогласии строго предопределено. Гласы следуют друг за другом от первого до восьмого и, достигнув восьмого гласа, возвращаются к первому гласу, чтобы вновь начать движение от первого к восьмому. Длительность звучания отдельного гласа также строго предопределена, ибо каждый глас господствует на протяжении одной недели. Неукоснительность порядка последовательности гласов, дополненная одинаковостью времени звучания каждого гласа, обеспечивает постоянное и регулярное периодическое повторение, или возвращение к самому себе, всего мелодического материала.

То, что осмогласие является не только мелодическим понятием, но также и понятием временным, чревато крайне важными последствиями. С одной стороны, глас представляет собою отрезок времени длиной в неделю, или, другими словами, глас есть конкретный отрезок натурального линейного времени. С другой стороны, этот отрезок времени соединяется с определенным мелодическим материалом, который неукоснительно повторяется через каждые

восемь недель. Возвращение мелодического материала заставляет переживать девятую неделю как повторение первой, десятую — как повторение второй, одиннадцатую — как повторение третьей и т. д. В результате последование недель начинает восприниматься не как нечто постоянно уходящее от себя к другому, но как нечто постоянно возвращающееся к себе самому. Линейная направленность времени начинает переживаться как кругообразное движение. Однако с точки зрения натурального линейного времени кругообразность времени воспринимается как остановка времени или отсутствие времени как такового. Отсутствие же времени в нашем сознании ассоциируется с вечностью. Таким образом, можно сказать, что в осмогласии время перестает быть натуральным временем и превращается в символическое время — или во время, символизирующее вечность.

Мелодическая структура осмогласия, являясь символом вечности, в то же самое время символизирует еще и сакральное кругообразное движение ангелов. Согласно текстам Архопагитик, ангелы, непосредственно созерцающие Славу Божию, или, другими словами, соединяющиеся с сиянием этой славы в созерцании, совершают именно кругообразное движение. То, что кругообразное движение определяется как сакральное, подчеркивает его сущностное отличие от прямолинейного движения, которое, согласно тем же текстам Архопагитик, ангелы совершают, когда нисходят к более низким чинам и областям творения, чтобы приобщить и их к плодам своего созерцания. Так как более низкие чины и области творения неспособны воспринять созерцаемое высшими ангелами во всей полноте, то при передаче от высшего к низшему происходит неизбежный процесс профанизации. Именно поэтому в рамках русской традиции противопоставление кругообразного и прямолинейного движения есть противопоставление сакрального и профанного. И именно поэтому время, находящееся под воздействием принципа осмогласия, становится не только символическим, но и сакральным временем. Оно символизирует вечное сакральное круговращение ангелов, созерцающих Славу Божию.

Из сказанного становится ясно, что такие древнерусские определения богослужебного пения, как «ангельское пение» или «ангелоподобное пение», отнюдь не являются метафорами или же красивыми поэтическими образами-сравнениями, но передают самую суть явления. Человек, воспроизводящий или воспринимающий мелодические структуры осмогласия, вовлекается в кругообразное движение, создаваемое действием этих структур, и, будучи вовлечен в кругообразное движение, он тем самым начинает подражать ангелам, совершающим кругообразное сакральное движение. Так осмогласие с его кругообращением мелодических структур делает человека ангелоподобным, а богослужебное пение — ангельским не по принципу внешнего сходства, но по принципу внутреннего структурного подобия.

Однако для того, чтобы смена гласовых мелодий переживалась как постоянное равномерное круговращение, недостаточно одной только интонационно-ритмической монолитности, приводящей разнообразие гласов к максимальному мелодическому единству. Необходимо, чтобы каждое возвращение круга было отмечено точным мелодическим повторением исходного момента. Необходимость точного повторения приводит к закреплённости определенной мелодической структуры за определенным временем, определенной богослужебной ситуацией и определенным богослужебным текстом. А это, в свою очередь, приводит к тому, что каждая богослужебная ситуация, каждый богослужебный текст может иметь соединение только с одной мелодической структурой, закреплённой за этой ситуацией или этим текстом. Если почему-либо богослужебная ситуация или богослужебный текст будут иметь хотя бы два варианта соединения с мелодическими структурами, то уже сама возможность выбора из двух вариантов какого-либо одного мелодического варианта неизбежно приведет к разрыву непрерывного кругообразного движения. Как-то узаконить такое положение дел можно будет только в том случае, если каждая богослужебная ситуация, каждый богослужебный текст, участвующий в круговращении, будут иметь два обязательных варианта соединения с мелодическими структурами. В

таком случае получится два параллельно существующих мелодических круга, два варианта системы осмогласия, а это значит, что появится два распева. Таким образом, наличие двух мелодических интерпретаций одного богослужебного текста может быть получено только в результате перехода от одного распева к другому. Внутри же одного распева как единой мелодической системы наличие мелодических вариантов для одного текста категорически исключается, ибо возможность сосуществования этих вариантов разрушает мелодическое единство системы.

Исходя из сказанного, распев можно определить как систему жестких соотношений мелодических структур и текстов, мелодических структур и богослужебных ситуаций, а также как систему соотношений между самими мелодическими структурами. Эти соотношения строго обусловлены и не допускают никаких вариантов и произвольных перестановок, ибо нарушение этих соотношений обозначает разрушение системности принципа распева. Для того чтобы смена во времени мелодических структур порождала переживание пребывания и постоянного возвращения к самому себе, необходимо, чтобы структуры эти находились в определенных соотношениях между собой. Конечно же, во многом переживание пребывания и возвращения к самому себе обуславливается уже внутренними качествами и свойствами самих мелодических структур, образующих систему распева, ибо в распеве внимание акцентируется не на индивидуальном облике мелодических структур, но на их общей принадлежности к единому мелодическому типу. Однако эта общая принадлежность мелодических структур к единому мелодическому типу, взятая сама по себе, еще не может обеспечить переживания систематического возвращения к самому себе — для этого необходима система точных буквальных повторений определенных мелодических структур через определенные промежутки времени. Именно эта система повторений и является краеугольным камнем принципа распева.

Повторность мелодических структур, возведенная в принцип, приводит к еще одному весьма важному следствию, а именно к размыванию понятий

«начало» и «конец». Переживание пребывания и постоянного возвращения к самому себе подразумевает безначальность и бесконечность процесса, символизирующего вечность. Конечно, каждый глас имеет начальные, срединные и конечные попевки, предназначенные соответственно для начала, середины и завершения отдельного песнопения. Каждая служба имеет начальные и конечные песнопения. Каждый богослужебный круг имеет начальную и конечную службу. Однако все эти окончания и начала носят не столько структурный характер, сколько характер условной договоренности. Можно договориться о начале и конце круга, но со структурной точки зрения эти начало и конец могут находиться в любой точке окружности. Нечто подобное происходит и с принципом распева, в котором неукоснительная постоянная повторяемость всего мелодического материала сводит до минимума остроту переживания начала и конца. На практике это выражается в том, что в системе распева очень трудно установить начальные и конечные грани мелодической структуры, ибо каждая завершенная мелодическая структура необходимо будет являться лишь моментом более развернутой структуры, которая, в свою очередь, будет входить в состав еще более обширной структуры и так далее. Каждое песнопение есть лишь элемент службы. Отдельная служба есть лишь момент последования служб, составляющих суточный богослужебный круг. Суточный богослужебный круг входит в состав более обширных по времени богослужебных кругов. Это значит, что цельной, завершенной мелодической структурой является не отдельное песнопение, не отдельная служба, и даже не отдельный богослужебный круг, но вся реально звучащая совокупность мелодий, образующая систему распева. Другими словами, такой завершенной самодовлеющей структурой следует считать сам распев. Таким образом, распев — это не только принцип мелодического формообразования, не только система соотношений мелодии и текста, но конкретная, реально существующая мелодическая структура или форма. Распев, воспроизведя форму круга мелодическими средствами, становится воплощением сакрально-символического типа пространственно-временных

представлений и актуализирует переживание пребывания и постоянного возвращения к самому себе.

Тип пространственно-временных представлений, диаметрально противоположный сакрально-символическому, есть тип профанно-натуралистический, и этот тип обретает мелодическое воплощение в принципе концерта. Сущностью этого типа пространственно-временных представлений, а стало быть, и сущностью принципа концерта является переживание необратимости времени и неповторимости каждого отдельно взятого момента. Необратимость времени и неповторимость каждого момента есть естественное следствие прямолинейного движения и постоянного ухода от себя к иному. И здесь не может не броситься в глаза противоречие, возникающее между прямолинейным движением, лежащим в основе принципа концерта, и кругообразным движением, составляющим сущность кругов богослужебных текстов. Именно в этом противоречии кроется причина неприятия принципа концерта убежденными носителями древнерусской традиции. Действительно, если вспомнить, что в рамках древнерусской традиции противопоставление кругообразного и прямолинейного движения интерпретировалось как противопоставление сакрального и профанного, то становится ясно, что применение принципа концерта к богослужебным текстам обозначало профанизацию сакральности распеваемых текстов. Однако самое важное заключается в том, что принцип концерта не имеет механизмов реагирования на кругообразные структуры богослужебных текстов, в результате чего мелодии, построенные по принципу концерта, просто-напросто игнорируют и разрушают заложенную в текстах кругообразность.

Принцип концерта выдвигает новый тип связи текста и мелодической структуры. Если в принципе распева исследование мелодических структур воспроизводило структуру кругов богослужебных текстов, то в принципе концерта каждая конкретная мелодическая структура напрямую связана с конкретным текстом. Прямая связь текста и мелодии заключается в том, что мелодия передает эмоциональное состояние данного текста, а текст является

источником творческого импульса, приводящего к возникновению именно этой мелодии. Таким образом, связь мелодии с текстом переходит со структурного уровня на уровень представлений и эмоций. Мелодические структуры, относящиеся к различным богослужебным текстам, уже больше не связаны между собою жесткой системой мелодических соотношений и повторений, но, будучи обусловлены только лишь эмоциональным характером текстов, образуют цепь замкнутых в себе и не связанных друг с другом мелодических эпизодов, выстраивающихся в произвольную мелодическую последовательность.

Прямая, эмоциональная обусловленность мелодии текстом порождает новые требования к мелодическим структурам. Если в распеве внимание акцентируется на общей принадлежности каждой мелодической структуры к единому мелодическому типу, то в концерте на первый план выходит именно индивидуальный облик мелодической структуры. Сюда нужно прибавить и то обстоятельство, что эмоциональная характеристика текста зависит от субъективного восприятия и не может не нести на себе печати субъективности. Это приводит к возможности существования множества эмоционально близких, но все же различных мелодических интерпретаций одного и того же богослужебного текста. Возможность же множественности мелодических интерпретаций одного и того же текста, в свою очередь, приводит к свободе, обеспечивающей создание все новых и новых интерпретаций, а с другой стороны, обеспечивающей произвольный выбор любой из наличных интерпретаций для использования ее в конкретном богослужении. Свобода, позволяющая создавать новые мелодические интерпретации текста и выбирать из наличных интерпретаций какую-то одну, никак не обусловлена ни Уставом, ни структурой богослужения. Уже сама возможность существования этих интерпретаций есть свидетельство эмансипации мелодического материала. В принципе концерта связь мелодического материала с текстом держится только на произвольном, субъективном представлении отражения эмоционального состояния текста в мелодической структуре. В результате богослужение

превращается в подобие светского концерта, в котором роль отдельных «концертных номеров», «пьес» или «вещей» выполняет произвольно выбранный набор мелодий, эмоционально интерпретирующих богослужебные тексты. Но именно богослужение, превратившееся в последовательность концертных номеров, и является реальным воплощением профанно-натуралистического типа пространственно-временных представлений.

То, что в принципе концерта отдельные мелодические структуры превращаются в «концертные номера» или «вещи», крайне обостряет вопрос замкнутости, или вопрос начала и окончания. Повышенный интерес к индивидуальным качествам, к самобытности каждого эмоционального состояния неизбежно приводит к проблеме ограниченности во времени, в результате чего моменты начала и конца обретают характерное структурное выражение. Если в принципе распева разделение на начальные, серединные и конечные попевки носит чисто условный характер, ибо в структурах этих попевок самих по себе нет ничего специфически начального или конечного, то в принципе распева функциональная принадлежность к началу или концу определяет вид и качество мелодической структуры. Четкое разграничение функций начала и конца приводит к обостренному переживанию целенаправленного и необратимого движения времени. В пределах каждого отдельного песнопения, каждой мелодической структуры время неумолимо движется от начала к концу. Движение от начала к концу есть частный случай постоянного ухода от себя к иному, но поскольку уход от себя к иному есть свойство телесности, то и прямолинейное движение времени от начала к концу неизбежно обретает это свойство, в результате чего телесность становится основным показателем принципа концерта.

В рамках древнерусской традиции понятие «телесность» могло быть легко заменено понятием «земное», в то время как понятие «духовность» могло быть выражено через понятие «небесное». Исходя из этого, противостояние принципа распева и принципа концерта можно истолковать как противостояние небесного и земного, в том смысле, что распев отображает

небесное, а концерт — земное. Будучи изначально предназначенным для отображения земного, принцип концерта практически не имеет структурных средств для отображения небесного. Вот почему, когда богослужебные тексты интерпретируются мелодиями, построенными по законам концерта, когда принцип концерта тем самым начинает отображать небесное, то отображение это неизбежно вынуждено осуществляться неадекватными земными средствами. Если в иконописи низведение небесного к земному или духовного к телесному проявляется в использовании телесного объема и перспективы, то в богослужебном пении это низведение проявляется в переживании необратимости временного потока, бегущего от начала к концу. Собственно говоря, здесь уже нет единого временного потока, ибо время переживается как цепь самостоятельных эпизодов, каждый из которых имеет свое начало, свое завершение и свое внутреннее развитие. Сумма этих эпизодов образует время мира, подобно тому как сумма предметов и расстояний между ними образует пространство мира. Сущность принципа концерта как раз и заключается в последовательности эпизодов, и, таким образом, принцип концерта воссоздает именно время мира. Под эпизодами можно подразумевать жизненные ситуации, эмоциональные состояния или различные умозаключения, которые принцип концерта переводит в конкретные мелодические структуры, но, чтобы ни вкладывало в эти структуры субъективное представление, они всегда будут структурами земного мира, непригодными для отображения мира небесного. Это свойство мелодических структур, построенных по законам принципа концерта, обусловлено изначальным свойством наименьшей строительной единицы — тона, обозначаемого нотой линейной нотации и лежащего в основе всего концертного мышления. Уже сама идея звука — тона носит ярко выраженный телесный характер. Звук — это квант звуковысотного континуума. Он ограничивает определенную часть этого континуума, превращая ее в некую «вещь» — ступень или точку, сосуществующую с рядом других ступеней или точек. Однако телесность звука не сводится только лишь к его изначальной ограниченности. Звуки, образующие звукоряд, вступают друг с другом в

отношения господства и подчинения, что проявляется в тяготении подчиненных звуков к звукам господствующим. Для упрощения вопроса всю систему тяготений можно свести к тяготению доминантового звука к звуку тоническому, или тяготению доминанты к тонике. Неизбежность и необходимость перехода доминанты в тонику обуславливает необратимую направленность времени, движущегося от начала к концу. Все это говорит о том, что все вышеперечисленные телесные свойства концертной мелодической структуры уже заложены в понятии звука — тона. Таким образом, звук или тон является не только изначальной строительной единицей принципа концерта, но и вообще обуславливает существование самого профанно-натуралистического типа пространственно-временных представлений.

Эта демонстративная телесность понятия звука являлась причиной невозможности использования его в качестве строительной единицы при создании богослужебных мелодических структур. В «Точном изложении Православной веры» преподобный Иоанн Дамаскин пишет о том, что для сообщения и восприятия мыслей ангелы не нуждаются ни в голосе, ни в слухе, а это значит, что передача ангельской мысли не нуждается в звуке. С точки зрения древнерусской традиции любое ангельское сообщение есть пение, ибо пение является неотъемлемой особенностью ангельской природы, в силу чего ангелы просто не могут не петь. Стало быть, пение ангелов — это особое пение, пение, не прибегающее к помощи звука и лежащее за пределами звука. Земное богослужебное пение, являющееся образом небесного ангельского пения и называемое в России XV-XVI вв. ангельским или ангелоподобным пением, в соответствии со своим небесным прообразом должно было по мере возможности также обходиться без помощи понятия звука или тона. Звук как проводник телесного начала несовместим с бестелесностью ангелов — вот почему строительной единицей принципа распева, имитирующего небесное пение, является не звук — тон, но тонема.

Выше уже отмечалось, что в отличие от тона тонема обозначает не какой-то конкретный звук, но либо переход с одного звуковысотного уровня на другой

уровень, либо постоянное пребывание на одном и том же уровне. И в том и в другом случае тонема обозначает некий процесс, некое движение. Уже одно это позволяет говорить о том, что сама идея тонемы есть не идея телесности, но идея текучести или перетекания. Однако с наибольшей силой бестелесность тонемы проявляется в отсутствии ярко выраженной системы тяготений между отдельными тонемами. В звукоряде строки нет господствующих и подчиненных звуковысотных уровней, а значит, и нет уровней более тяжелых и менее тяжелых. Уровень строки ни в коем случае нельзя приравнять к основному тону, или устою, ибо строка есть всего лишь результат условной договоренности. То же можно сказать и о конечных звуках, заключающих отдельные мелодические построения и цельные песнопения. В качестве «финалиса», или заключительного звука, может выступить любой из звуковысотных уровней звукоряда строки. В результате всего этого тонема в отличие от звука — тона не имеет строгой predetermined направленности своего движения. В силу того что все звуковысотные уровни звукоряда строки равны между собой, любая тонема может двигаться в направлении любого звуковысотного уровня с одинаковым успехом. Если последовательность звуков, связанных тонико-доминантовыми отношениями, порождает ощущение четко направленного необратимого движения от начала к концу, то последовательность тонем, не связанная никакой системой тяготений, вызывает ощущение не столько движения, сколько ощущение чистого дления или пребывания. Это ощущение пребывания, а также отсутствия необратимого, четко направленного движения приводит к переживанию остановки времени, остановка же времени вызывает в сознании представление о соприкосновении с вечностью. Таким образом, вневременный, вечный характер мелодических структур, построенных по законам принципа распева, целиком и полностью обусловлен свойствами его наименьшей строительной единицы — тонемы, которая в силу своей текучести и бестелесности автоматически переводит сознание из сферы земного и временного в сферу небесного и вечного. Именно понятие тонемы в конечном итоге является тем фундаментом, на котором

зиждится сакрально-символический тип пространственно-временных представлений.

Из всего сказанного становится ясно, что то, что скрыто под определением «звукового материала», не есть нечто аморфное и пассивно подчиняющееся тому или иному принципу организации. Напротив того, сам материал таит в себе законы своей организации, и даже более того, диктует эти законы. Вот почему нет единого звукового материала, организуемого тем или иным способом, есть различные звуковые материалы, обуславливающие те или иные принципы организации. Одно дело — звуковая структура, образуемая тонами, и совсем другое дело — звуковая структура, образуемая тонемами. Эту мысль можно пояснить на более наглядном примере скульптуры и того материала, из которого сделана скульптура. Скульптура может быть изготовлена из мрамора или из бронзы, дерева или фарфора, слоновой кости или гипса, но в любом случае материал обуславливает принципы организации пространства, скульптуры, а выбор материала зависит от общей идеи произведения. Такую же зависимость принципов организации от выбора материала и выбора материала от общей идеи можно обнаружить и при исследовании отношений, возникающих между звуковым материалом, принципом его организации и идеей, обуславливающей выбор именно этого звукового материала.

Человек не свободен в выборе звукового материала и форм его организации, ибо использование того или иного звукового материала зависит от более общих и внутренних установок человека. Этими более общими внутренними установками человека являются его пространственно-временные представления. В свою очередь, пространственно-временные представления обуславливаются молитвенными движениями души, которые есть в конечном итоге проявления того или иного образа молитвы. То, что выбор звукового материала вместе со всеми вытекающими из него принципами организации зависит от того образа молитвы, который практикует человек, означает, что оценка мелодической структуры, сконструированной из того или иного звукового материала, есть не оценка эстетическая, но оценка аскетическая,

необходимо предполагающая определенный аскетический опыт. Необходимость наличия аскетического опыта заложена уже в самой крюковой нотации, которая, как уже отмечалось выше, имеет два уровня значений — значение последовательности движений голоса и значение последовательности аскетических актов сознания.

Оскудение живой аскетической традиции в России осуществлялось не в виде некоего единовременного акта, но происходило постепенно и даже незаметно. Можно говорить о длительном процессе угасания, на протяжении которого практика молитвы третьего образа сменилась практикой молитвы второго образа, а молитва второго образа заменилась молитвой первого образа. Таким образом, между принципом распева, обусловленным молитвой третьего образа, и принципом концерта, обусловленным молитвой первого образа, должен существовать еще один принцип организации звукового материала, обусловленный молитвой второго образа. Выше уже говорилось о том, что молитва второго образа выражается в спиралеобразном движении души и что спиралеобразное движение порождает аллегорический тип пространственно-временных представлений, имеющих смешанный переходный характер. Смешанный характер, свойственный этому типу представлений, распространяется и на принцип организации звукового материала, обусловленного молитвой второго образа. Этот принцип организации звукового материала возникает при переходе от принципа распева к принципу концерта и может быть определен как принцип многораспевности.

Принцип многораспевности характеризуется распадом единого мелодического континуума на ряд фрагментов, которые начинают существовать как самостоятельные мелодические системы — распевы. Основной особенностью принципа многораспевности является именно одновременное равноправное сосуществование нескольких распевов. Это приводит к тому, что один и тот же богослужебный текст может быть распет несколькими способами, в результате чего возникает множественность мелодических интерпретаций одного богослужебного текста. Различные

мелодические интерпретации могут применяться совершенно произвольно, что приводит к размыванию понятия осмогласия и в конечном итоге разрушает монолитность и единство всей мелодической круговой системы. Единая система распадается на ряд эпизодов, и хотя каждый из этих эпизодов стремится стать самостоятельной системой — самостоятельным распевом, сам факт наличия эпизодичности роднит принцип многораспевности с принципом концерта.

Характер переходности и эклектичности, свойственный принципу многораспевности, распространяется и на звуковой материал, организуемый этим принципом. Наименьшей строительной единицей мелодий, построенных по законам принципа многораспевности, является некий гибрид тонемы и тона, который обозначается при помощи крюкового знамени, сопровождаемого киноварной пометой. Крюковое знамя, взятое само по себе, обозначает тонему, а киноварная помета, подставленная к крюковому знамени, обозначает определенную высоту звука, или тон. Таким образом, крюковое знамя; совмещенное с киноварной пометой, обозначает нечто среднее между тонемой и тоном, нечто такое, что объединяет в себе бестелесность тонемы с телесностью тона и этой своей двойственностью обуславливает двойственность принципа многораспевности, совмещавшего в себе свойства принципа распева со свойствами принципа концерта. Теперь можно подвести некоторые итоги. Основным выводом из всего сказанного следует считать то, что формы звукового материала и принципы его организации целиком и полностью обуславливаются формами или образами молитвы и что существует жесткая неразрывная связь между конкретной формой звукового материала и конкретным образом молитвы. Переход от одного образа молитвы к другому приводит к изменению форм звукового материала и принципов его организации. Все это позволяет рассматривать формы звукового материала и принципы его организации как звуковое выражение того или иного образа молитвы или как звуковой эквивалент определенного молитвенного состояния. Звуковым эквивалентом третьего образа молитвы является последовательность тоном, обозначаемых беспометными крюковыми

знаменами и организуемых принципом распева. Звуковым эквивалентом второго образа молитвы является последовательность звуковых образований, представляющих собою смешение тонемы и тона, обозначаемых крюковыми знаменами, с киноварными пометами и организуемых принципом многораспевности. Наконец, звуковым эквивалентом первого образа молитвы является последовательность тонов, обозначаемых линейной нотацией и организуемых принципом концерта.

Из сказанного вытекает еще один важный вывод, заключающийся в том, что в рамках древнерусской традиции звуковой материал и принципы его организации рассматриваются как часть молитвенного процесса. Это порождает новый оценочный критерий, или новый критерий правильности и неправильности мелодических структур, которые оцениваются не на основании мелодических законов, но на основе уровня молитвы. Говоря по-другому, мелодические структуры должны оцениваться не эстетически, но аскетически. С аскетической же точки зрения виды молитвы неравноценны. Третий образ молитвы рассматривается как высший и абсолютный уровень молитвы, в то время как второй и первый образы рассматриваются как утрата и снижение этого уровня. Эта оценка распространяется и на формы звукового материала, связанные с данными образами молитвы. Стало быть, только беспометное крюковое знамя, тонема и принцип распева есть показатель абсолютного уровня богослужебного пения, в то время как прочие формы звукового материала и принципы его организации есть лишь стадии утраты этого уровня. Эта оценка, диаметрально противоположная оценке Коренева, и есть традиционная древнерусская оценка качества мелодических структур богослужебного пения. И только приняв во внимание этот оценочный уровень, мы получим возможность ориентироваться в вопросах древнерусской певческой системы, являющейся лишь частью системы православной аскетики.

В том, что Церковь и государство, Церковь и культура столь самозабвенно бросились в объятия друг друга, может быть, и не было ничего плохого, если бы не одно отягощающее обстоятельство: я имею в виду то достаточно плачевное состояние, в котором пребывали тогда и Культура и Церковь.

Говорить о том, что современная культура есть практически полностью расцерковленная культура, значит говорить что-то само собою разумеющееся, но при этом как-то упускается из виду, что расцерковленная культура — это только одна сторона медали, обратной стороной которой является обескультуренная церковь. Фактически лишенная на протяжении семидесяти лет каких-либо живых контактов с пространством культуры, Церковь законсервировалась в культурных представлениях XIX века, и ее культурные запросы не превышали уровня запросов третьего класса церковноприходской школы и патриаршей елки в Колонном зале. Конечно же, были и отец Иннокентий, и владыка Питирим, и владыка Василий Родзянко, и еще целый ряд не менее замечательных церковных лиц, но все они являли собой скорее исключение, и, конечно же, уж точно не они определяли культурную политику Церкви. В массе же своей церковные деятели видели в культуре нечто враждебное и были склонны к проявлению даже самых крайних форм культуурофобии. Чего стоит хотя бы факт сожжения книг отца Сергия Булгакова, имевший место в одной из епархий в конце 1990-х годов! И этот факт был, увы, не единичным. Как бы то ни было, но Церковь, вышедшая на историческую арену в начале 1990-х годов, была именно обескультуренной Церковью, и именно такая Церковь начала взаимодействовать с расцерковленной культурой.

Взаимодействие обескультуренной Церкви и расцерковленной культуры породило какую-то гремучую смесь псевдоцерковной культуры с псевдокультурной Церковью. Здесь, с одной стороны, можно было увидеть крепко уверовавших киноактеров и кинорежиссеров, истово крестящихся с экранов телевизоров и требующих делать то же самое от своих оппонентов, а с другой стороны, можно было увидеть высших иерархов, восседающих на концертах Кобзона и всячески уклоняющихся от посещения «Плача пророка Иеремии» Анатолия Васильева. Здесь,

с одной стороны, можно было увидеть, как Кинчева и Шевчука специально вызывают в самые высокие церковные инстанции, чтобы возложить на них проповедническую миссию и объявить их воинами Христовыми, а с другой стороны — как меня, что называется, под белы ручки выводят из зала прямо с лекционной кафедры Рождественских чтений, после того как я только попытался поставить проблему расцерковленной культуры и обескультуренной Церкви перед православной аудиторией. Короче говоря, здесь можно было увидеть еще много чего, хотя гораздо лучше было бы не видеть ничего этого вообще, но — что делать? — мне нужно было учиться жить в новых условиях и заново решать вопрос церковной самоидентификации. Как бы то ни было, я знаю, что был далеко не единственным, перед кем в то время возникли подобные проблемы. И в этих непростых условиях меня часто поддерживала память о Свято-Троицком коломенском монастыре, сестры которого всеми силами пытаются перекинуть мостик над бездной, разверзшейся между культурой и Церковью.

48

А тут произошел еще один весьма показательный инцидент с книгой Татьяны Чередниченко «Музыка в истории культуры», изданной в 1994 году в рамках программы обновления гуманитарного образования в России. Эта книга представлялась мне совершенно замечательным образчиком того, как можно глубоко и серьезно писать о музыке, не прибегая при этом ни к нотным примерам, ни к специальной терминологии, ни к прочим атрибутам советского музыковедческого занудства. В основу книги были положены лекции, которые сама Чередниченко читала в каком-то техническом вузе, что и было отражено в подзаголовке «Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством». Воспользовавшись своим давним знакомством с Татьяной Чередниченко, а также тем, что эти книги распространялись бесплатно по научным и учебным заведениям, я организовал передачу тридцати экземпляров в библиотеку Духовной академии, ибо полагал, что эта книга будет не только полезна в

качестве дополнения к моему пособию, но будет способствовать также и повышению общего культурно-исторического сознания учащихся духовных школ.

Каково же было мое удивление, когда примерно через две недели меня в вежливой, но жесткой форме попросили забрать эти книги, ибо некоторые содержащиеся в них сведения не соответствовали принятым в Академии устоям. Какое-то время я пытался догадаться, что же именно не соответствовало этим устоям: рага, маком, архаический фольклор, джаз или авангард, о которых наряду с византийской монодией, ренессансной полифонией и симфонической музыкой повествовала книга Чередниченко, но потом пришел к неутешительному выводу, что само расширение культурно-исторического горизонта являлось чем-то нежелательным с точки зрения церковного сознания, бытовавшего тогда в стенах Академии. Здесь была и еще одна пикантная деталь. При возвращении мне книг из них были изъяты прилагаемые к ним аудиокассеты с записями, иллюстрирующими то, о чем говорилось в тексте книги. Мне пояснили, что кассеты были полностью затерты, для того чтобы на них были записаны церковные песнопения, исполняемые академическим и семинарским хором. В общем, все это вместе взятое делало мое пребывание в церковных структурах все более и более неуютным.

Подобным ощущениям способствовало еще одно событие, произошедшее примерно в то же время, что и инцидент с книгой Чередниченко. Дело в том, что мне посчастливилось слетать в составе съемочной группы в Вашингтон к владыке Василию Родзянко, где я в качестве одного из интервьюеров беседовал с ним «под камеру». Однако наше общение выходило за рамки съемок, и мы беседовали и под камеру, и без всякой камеры, и в кругу его близких, и наедине. Эти беседы произвели на меня огромное впечатление, ибо здесь я соприкоснулся с совершенно иным уровнем церковного мышления, довольно сильно отличающимся оттого, с чем я соприкасался в стенах Академии. Тогда же я познакомился с отцом Виктором Потаповым, с отцом Дмитрием Григорьевым и еще с несколькими представителями зарубежной Церкви, и эти знакомства вносили свою лепту в копилку моих новых церковных умонастроений. Когда несколько позже владыка Василий приехал в Москву, я поделился с ним своим намерением оставить преподавательскую деятельность. Я очень опасался того, что он примет это в штыки, но, как ни странно,

он практически тут же поддержал меня. При этом владыка послал меня к отцу Павлу, сказав, что благословить на уход из Академии может только тот, кто благословил меня на поступление в нее. И вот после более чем десятилетнего перерыва я снова увидел своего духовного отца, который дал мне и путевку в церковную жизнь, и путевку в Академию, и, нужно признать, все бывшее вновь всколыхнулось во мне. Отец Павел с большим пониманием отнесся к моей проблеме, и мне показалось, что он прекрасно осознает разницу между происходящим почти что двадцать лет назад, когда я брал у него благословение на поступление в Академию, и тем, что происходило теперь. Как бы то ни было, отец Павел благословил меня, и мне оставались лишь формальности: мне оставалось подать заявление в ректорат об уходе в бессрочный неоплачиваемый отпуск, в котором я нахожусь и по сей день. Здесь очень важно подчеркнуть, что я не уходил из Академии — я всего лишь ушел в отпуск, и если я когда-нибудь по-настоящему понадобится там для восстановления норм дневнерусского богослужебного пения, то я с великой радостью вернусь туда. Хотя, по правде говоря, в то, что такое может произойти в обозримом будущем, мне не очень верится.

Трактат о богослужебном пении

Глава третья. Раздел первый: об иконности богослужебного пения

В предыдущих главах довольно много говорилось об аскетике, и сейчас, прежде чем приступить к дальнейшему изложению, нужно устранить одно недоразумение, часто связываемое с этим понятием. Дело в том, что в наши дни под аскетикой обычно подразумевается только отсечение желаний, умерщвление плоти, полное отрицание мира и тому подобные вещи. Если говорить о восточной, православной аскетике вообще и о древнерусской

аскетике в частности, то это совершенно неверно или верно только наполовину. Уход от мира, отсечение желаний, умервщление плотских желаний — все это составляет необходимое условие аскетики, но отнюдь не исчерпывает всю полноту содержания этого понятия.

Согласно древнерусской традиции, целью аскетики является обожение человека, которое осуществляется путем созерцания надмирного божественного порядка и приобщения созерцания к этому порядку. Для того чтобы созерцание божественного порядка могло осуществиться, необходимо подняться над порядком мира, и в этом смысле «уход из мира» есть необходимая стадия на пути к созерцанию. Но когда цель достигнута, то созерцающий не только созерцает надмирный божественный порядок, но и проникается этим порядком, в результате чего человек, достигший цели созерцания, сам становится носителем и проводником божественного порядка, приобщающим к этому порядку и весь окружающий его мир. Таким образом, цель аскетики заключается не столько в уходе от мира, сколько в приобщении мира к божественному порядку, ибо через обожение человека весь мир по мере возможности втягивается в процесс обожения и становится причастным божественному порядку.

Во всем этом есть один весьма затруднительный для современного понимания момент, который заключается в том, что процесс сообщения миру божественного порядка рассматривался в рамках православной аскетики как пение. Об этом свидетельствуют, в частности, следующие слова святителя Григория Нисского: «Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом, который слагался бы не из земных звуков (звуками я именую помышления), но получал бы сверху, из небесных высот, свое чистое и внятное звучание. Слушатели этого псалма суть в иносказании те, кому ты подаешь пример достойной жизни» [Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966, с 108.]. В этих словах следует подчеркнуть два существенных момента. Во-первых, здесь проводится максимально четкое разграничение понятий богослужебного пения и музыки, ибо под «земными звуками —

помышлениями» подразумевается не что иное, как музыкальные звуки или сама музыка, в то время как под «звучанием небесных высот» подразумевается ангельское пение, являющееся прообразом богослужебного пения. Во-вторых, — и сейчас для нас это главное — здесь утверждается, что жизнь, приобщившаяся к высшему божественному порядку и тем самым делающая этот порядок явным для окружающего мира, есть пение. Таким образом, мы снова приходим к положению о единстве пения и жизни, но на сей раз уже в новом аспекте, рассматривающем сущность этого единства как привнесение в мир вести о высшем божественном порядке.

Эту мысль можно понять до конца только в рамках древнерусской традиции, согласно которой каждый человек, предающийся созерцанию высшего божественного порядка, уподоблялся ангелам. В России каждого человека, постригшегося в монахи, почитали человеком, принявшим ангельский образ, а монашескую жизнь называли «ангельским чином жизни». Принятие монашеских обетов уподобляло человека ангелам, а это значит, что на человека переходили функции, ранее исполняемые только ангелами. Основной функцией ангелов, исходя из самой этимологии слова, нужно считать функцию возвещения, или благовестил, ибо ангел и есть вестник благовествование — ангельское пение. Но для того чтобы благовествовать, то есть сообщать благую весть, необходимо быть причастным к благу, и даже не просто к благу, а к Первоначальному Благу, которое есть Бог. Причастность же к этому Первоначальному Благу даруется только в созерцании. Ангелам даровано непосредственное созерцание Славы Пресвятой Троицы, неотступно побуждающее их к непрестанному восхвалению Божьего величия и вызывающее в них неудержимое желание возвещения созерцаемого ими всей нижестоящей твари. Природа ангельского пения может быть уподоблена природе отражения, ибо ангелы, называемые еще «вторыми светами», не поглощают собою эгоистично божественный свет, исходящий от Света Первого, но подобно зеркалам отражают этот свет вовне, светясь сами и освещая других. Таким образом, процесс ангельского пения складывается из двух нераздельных,

одновременно осуществляемых действий: из созерцания Первоначального Блага и из возвещения о Первоначальном Благе всей твари.

В православной аскетике эти два действия мыслятся как два различных движения, совершаемых ангелами. Согласно текстам Ареопагитик, созерцая «сияние Прекрасного и Благого», ангелы движутся кругообразно, когда же они, возвещая о Благе, нисходят к более низшим чинам, то при этом совершают прямолинейное движение. Кроме этих двух необходимых движений существует еще одно ангельское движение, ибо, постоянно нисходя в прямолинейном движении к низшим чинам, они неизменно остаются самотождественными «в силу непрестанного возвращения к причине их самотождественности — Прекрасному и Благому» [Псевдо-Дионисий Ареопагит. О божественных именах. Буэнос-Айрес, 1957, с .79.]. Это постоянное возвращение к самотождественности, накладываемое на прямолинейное движение нисхождения, образует спиралеобразное движение. Таким образом, мы снова сталкиваемся с тремя фундаментальными типами движений, но здесь они связаны не с различными видами молитвы, но со структурой ангельского пения. Молитвенные движения человека и движения поющего ангела находятся в определенном симметрическом соответствии, но это дело специального исследования, и мы не будем здесь останавливаться на этом вопросе. Для нас важно то, что структура ангельского пения включает в себе три типа движений — кругообразное, прямолинейное и спиралеобразное, ибо структура эта является образцом для земного богослужебного пения.

Согласно учению Православной церкви, земная Церковь есть икона Небесной церкви и земная церковная иерархия есть икона небесной иерархии. Продолжая эту мысль, можно утверждать, что богослужебное пение, осуществляемое в земной Церкви, есть икона небесного ангельского пения и, являясь иконой небесного ангельского пения, земное богослужебное пение должно в максимальной степени отражать структуру своего небесного образца. Основой этой структуры являются три упомянутых выше движения, и именно эти движения должны были стать конструктивной основой и земного

богослужебного пения. Для осуществления этих движений в земных условиях необходим некий конкретный механизм, и основой этого механизма в богослужебном пении является наличие изменяемых и неизменяемых богослужебных песнопений.

Деление богослужебных песнопений на изменяемые и неизменяемые связано с частотой и порядком появления их в богослужениях. Изменяемыми называются песнопения, тексты и мелодии которых изменяются от службы к службе, от одного дня к другому. У неизменяемых песнопений тексты и мелодии остаются неизменными на протяжении всего годового богослужебного круга. Примером изменяемых песнопений может служить тропарь, стихира и канон. Каждый церковный праздник, каждый святой, каждая чудотворная икона имеет свой тропарь, свои стихиры и свой канон. Поскольку каждый день года посвящен или какому-либо празднику, или какому-либо святому, или какой-либо иконе, то тропари, стихиры и каноны меняются изо дня в день, то есть их тексты постоянно варьируются. Примером неизменяемых песнопений может служить «Херувимская песнь», поющаяся на литургии, «Великое славословие», или ектении различных видов. Все эти песнопения повторяются изо дня в день без каких-либо изменений. Если же говорить об ектениях, то они повторяются по нескольку раз на протяжении одной службы.

Мелодии изменяемых богослужебных песнопений подчиняются законам осмогласия, и все, что в предыдущей главе говорилось по поводу кругообразной природы осмогласия, приложимо и к последовательности мелодий, образуемой чередованием этих песнопений. Каждая мелодия, прозвучав однажды, звучит снова через определенный период времени, продиктованный или же вращением осмогласных столпов, или же обращением кругов богослужебных текстов.

Если же говорить о прямолинейном движении и связанными с ним неизменяемыми песнопениями, то этот вопрос требует нескольких предварительных замечаний. Дело в том, что, говоря о принципе распева, мы не касались еще проблемы внегласовых мелодических структур, а вместе с тем в

некоторых конкретных распевах, и в знаменном распеве в частности, есть целая методическая область, никак не связанная с системой осмогласия. Внегласовые мелодические структуры не только не входят в состав какого-либо из восьми гласов, но принципиально отличаются от всех гласовых мелодий тем, что не имеют явно выраженного центонного, или попевочного, строения. В полной мере феномен внегласовости мелодий может проявиться только при условии центонного строения гласовых мелодий, ибо только в этом случае противопоставление гласовости и внегласовости воплощается в конкретном противостоянии центонности и отсутствия ее. В тех же случаях, когда гласы не имеют центонной структуры, но представляют собою лады или звукоряды, как это имеет место в современном греческом осмогласии, внегласовость, выраженная еще одним ладом или звукорядом, воспринимается как некий «девятый глас», но никак не противостоит системе осмогласия. Таким образом, в принципе распева, и в знаменном распеве в частности, разграничение изменяемых и неизменяемых песнопений осуществляется путем противостояния гласовых центонных и внегласовых нецентонных мелодических структур.

Вообще же, в полной мере идея неизменяемости песнопений может быть осуществлена только в рамках принципа распева, в котором каждый богослужебный текст может иметь только одну мелодическую интерпретацию. В принципе многораспевности, в котором каждому богослужебному тексту может соответствовать несколько мелодических интерпретаций, неизменяемость начинает относиться только к тексту, ибо свобода выбора мелодий, интерпретирующих данный текст, делает все песнопение мелодически изменяемым. Это положение еще более усугубляется в принципе концерта, в котором количество мелодических интерпретаций, относящихся к одному богослужебному тексту, становится в принципе неограниченным. Примером может служить ситуация, существующая в современной богослужебной практике, в которой неизменяемый текст «Херувимской песни» имеет несколько сотен мелодических интерпретаций, из которых регент может

выбрать любой по собственному произволу. В результате стирается всякая грань между изменяемыми и неизменяемыми песнопениями. Более того, упраздняется сама идея неизменяемости, а это значит, что богослужбное пение, утратив одно из фундаментальных основ своей структуры, перестает являться иконой ангельского небесного пения.

Неизменяемые богослужбные песнопения, их неукоснительная повторяемость создают ощущение прямолинейного движения, противостоящегося кругообразному движению, создаваемому изменяемыми песнопениями. Но здесь необходимо сделать несколько дополнительных замечаний относительно механизмов, вызывающих представления о прямолинейном и кругообразном движениях. Как уже отмечалось выше, кругообразное движение связано с постоянным возвращением к самому себе, а прямолинейное связано с постоянным уходом от себя к иному, то есть с постоянным обновлением. Для того чтобы возникло переживание возвращения, необходимо, чтобы моменту повторения, собственно и являющемуся возвращением, предшествовал момент ухода или обновления. Если не будет момента ухода, не будет и момента возвращения, а это значит, что не возникнет и переживания кругообращения, буквальное повторение одного и того же, не перемежаемое моментами ухода от повторения, не может вызвать переживания кругообращения, но вызывает представление о некоем стоянии на месте, о некоей длящейся точке. И здесь мы сталкиваемся с новым типом переживания прямолинейного движения, отличным от переживания, вызванного постоянным уходом от себя к иному. Переживание прямолинейного движения, вызванное постоянным уходом от себя к иному (что на мелодическом уровне обеспечивается постоянной сменой неповторяющихся мелодических структур), будучи проявлением, идеи телесности, свойственно скорее не принципу распева, но принципу концерта. В принципе распева переживание прямолинейного движения возникает в результате неукоснительного повторения одной и той же мелодической структуры. Строго разбираясь, чисто психологически такое повторение производит впечатление не движения, но

стояния на месте, не линии, но точки. Это верно и по смыслу, ибо неукоснительное повторение одной и той же мелодической структуры равносильно остановке времени и отсутствию времени. Но так как эти остановки времени изображаются в условиях течения жизненного физического времени, то остановка — точка оставляет в этом физическом времени след в виде прямой линии. Это прямолинейное движение, будучи движением, символизирует отсутствие времени и отсутствие движения, ибо в нашем временном мире просто нет иного способа для отображения вечности. И именно это прямолинейное движение образуется при помощи повторения неизменяемых внегласовых песнопений.

Сосуществование изменяемых и неизменяемых, гласовых и внегласовых песнопений в богослужебном пении образует комбинацию кругообразного и прямолинейного движений, имитирующую аналогичные движения, лежащие в основе небесного ангельского пения. На этом соответствии структур земного и небесного пения и базируется иконность земного богослужебного пения. Однако здесь уместнее говорить скорее не столько о соответствии структур, сколько о симметрическом зеркальном отражении структуры небесного пения в структуре пения земного. Зеркальность проявляется прежде всего в противоположной направленности прямолинейных движений, ибо если в ангельском пении прямолинейное движение связано с нисхождением, то в земном богослужебном пении прямолинейное движение символизирует восхождение.

Выше уже говорилось о том, что прямолинейное движение, образуемое повторением неизменяемых песнопений, по сути дела, символизирует остановку времени, или вечность. Вечность символизируется именно неизменностью неизменяемых песнопений, находящихся среди кругообразного потока изменяемых песнопений. Это прямолинейное движение есть скорее не линия, но точка, однако это такая точка, из которой осуществляется восхождение на небо. В этой точке заложено движение, но это движение восхождения перпендикулярно течению физического времени, его нет в нашем

мире, и здесь оно может быть выражено только символически при помощи повторения неизменяемых песнопений. Можно сказать, что последовательность, повторение этих песнопений, есть проекция вневременного восхождения к небу, отброшенная на течение физического времени.

То, что неизменяемые песнопения связаны с идеей восхождения, подчеркивается и местом, занимаемым ими в службах среди изменяемых песнопений. Основная масса неизменяемых песнопений относится к литургии, и, что особенно показательно, в момент чтения Евхаристического канона и Пресуществления Даров поются именно неизменяемые песнопения. Если Евхаристия есть духовный центр, вокруг которого вращается мир, — как об этом учит Православная церковь, то неизменяемые песнопения символизируют именно евхаристическую ось, в то время как круговращение изменяемых осмогласных песнопений символизирует структуру мира, обращающегося вокруг этой оси. Так богослужebное пение является не только иконой небесного ангельского пения, но и идеальной моделью мира. Изображение структуры мира при помощи осмогласных песнопений, вращающихся вокруг оси внегласовых песнопений, имеет свой иконографический аналог, демонстрирующий эту идею с предельной наглядностью. Речь идет об иконе «Троица» преподобного Андрея Рублева, на которой спинки кресел по бокам, подножия кресел внизу, гора и здание вверху образуют четко читаемый восьмиугольник, заключающий в себе все написанное на иконе. Смысловым центром иконы и центром восьмиугольника является чаша, стоящая на престоле и символизирующая Евхаристию. Не вдаваясь здесь в анализ символического значения числа восемь, можно констатировать, что преподобный Андрей Рублев иконописными средствами выразил ту же самую идею, которая в богослужebном пении нашла воплощение в виде кругообращения осмогласных структур вокруг неподвижной оси, образуемой внегласовыми структурами.

Что же касается спиралеобразного движения, то оно как в небесном ангельском пении, так и в земном богослужебном пении является не столько конструктивным элементом пения, сколько фактором жизнеобеспечения и залогом существования пения как такового. Ангелы бестелесны, и поэтому уже в самой их природе заложена тенденция к постоянному возвращению к себе самому, к самотождественности. Эта тенденция нейтрализует нисходящее движение ангельского благовествования, в результате чего и возникает спиралеобразное движение, направленное к центру. Таким образом, спиралеобразное движение обеспечивает стабильность прямолинейного и кругообразного движений и, стало быть, гарантирует незыблемость и вечность самого ангельского пения. В отличие от бестелесной ангельской природы телесной человеческой природе свойственна тенденция ухода от себя к иному. Конкретно эта тенденция проявляется в подвластности человека и всего того, что связано с человеком, течению физического времени вообще и течению исторического процесса в частности. Эта тенденция к прямолинейному движению физического времени нейтрализует кругообразное движение созерцания, в результате чего возникает спиралеобразное движение, направленное от центра к периферии. На практике это означает, что жизнь земной Церкви и состояние земного богослужебного пения подвержены историческим превратностям и в принципе могут дойти до полного оскудения. Естественно, оскудение это имеет предел, ибо Сам Основатель Церкви сказал о ней, что «врата адовы не одолеют ее», но культурное историческое тело Церкви может подвергаться со временем процессам деградации.

Здесь очень важно разъяснить мысль о пределе оскудения земной Церкви и о том в Церкви, что не может быть «одолено вратами ада». То, что никогда не будет одолено вратами ада, есть Евхаристия, или та центральная точка мира, из которой начинается восхождение земного и к которой направлено нисхождение небесного. Евхаристия — это лестница Иакова, невидимо присутствующая в мире и являющаяся невидимым центром мира.

Мир может быть воцерковлен в большей или в меньшей степени, но он будет существовать только до тех пор, пока Евхаристия будет присутствовать в мире. В идеале весь мир должен стать воцерковленным миром, весь мир должен сделаться иконой небесного ангельского пения. Но в исторической реальности мир подлежит процессу расцерковления, в результате которого может настать момент, когда Церковь замкнется в невидимой для мира евхаристической точке и когда все богослужбное пение будет сведено к наикратчайшему неизменяемому песнопению «Господи, помилуй!». Расцерковление мира и расцерковление богослужбного пения есть неизбежное следствие телесной природы мира и человека. Если говорить о расцерковлении богослужбного пения, то его неизбежность заложена в том спиралеобразном движении, направленном от центра к периферии, о котором уже говорилось выше и которое противоположно центростремительному направлению спиралеобразного движения небесного пения. В исторической действительности это движение выражается в деградации принципа распева, который переходит в принцип многораспевности, и в последующей деградации принципа многораспевности, переходящего в принцип концерта, относящегося уже не к области богослужбного пения, но к области музыки.

Следует особо подчеркнуть, что когда мы говорим об иконности земного богослужбного пения и о том, что земное пение является зеркальным отражением небесного пения, то прежде всего подразумеваем принцип распева, лежащий в основе богослужбного пения, ибо только принцип распева может обеспечить точность зеркального отражения и придать пению свойство иконности. Только в принципе распева может быть проведена реальная градация между изменяемыми и неизменяемыми песнопениями, между осмогласными и внегласовыми мелодическими структурами, а это значит, что только в принципе распева может быть проведена реальная градация между кругообразным и прямолинейным движениями, являющимися конструктивными основами иконности богослужбного пения. Принцип многораспевности представляет собою стадию утраты иконности, принцип же

концерта знаменует собою состояние абсолютного отсутствия иконности и полного перерождения богослужебного пения в музыку. Единственное, что можно создать при помощи музыкальных средств, так это иллюзию отражения небесного пения, однако анализ механизмов, создающих эту иллюзию, может увести нас очень далеко от основной темы, и потому мы не будем касаться этого вопроса.

Иконность богослужебного пения есть иконность особого рода. Можно сказать, что субстанцией этой иконности становится сам человек, принимающий участие в процессе пения богослужебных песнопений и даже только воспринимающий их на слух. Воспроизводя голосом мелодические структуры богослужебного пения, человек делается проводником высшего небесного порядка. Это позволяет рассматривать богослужебное пение как метод организации всей человеческой жизни, и в этом аспекте принцип распева располагает целым набором конструктивных средств, о которых еще не упоминалось и которых необходимо коснуться именно здесь.

Речь пойдет о трех типах мелодий, на которые подразделяется весь мелодический материал распева и которые образуют некую мелодическую иерархию. Идея этой мелодической иерархии была заимствована из византийской певческой системы. Смысл же ее сводился к тому, что типы мелодий различались друг от друга по количеству звуков, приходящихся на один слог текста. Попав на русскую почву, эта идея получила новую интерпретацию в виде трех типов мелодических структур знаменного распева, в котором каждый тип мелодий выполняет свою строго определенную функцию. Первый тип мелодий называется силлабическим типом, и суть его заключается в том, что каждому слогу текста соответствует один звук мелодии. Во втором — невменном типе мелодий каждому слогу текста соответствует от двух до пяти мелодических звуков. Наконец, третий — мелизматический тип мелодий отличается тем, что в нем на каждый слог текста может приходиться от пяти до нескольких десятков звуков. Каждый из типов мелодии соотносится с определенным видом служб, которые различаются по степени торжественности

служения и разделяются на вседневные, воскресные и праздничные. Соотношение типов мелодий и видов служб конкретно заключается в том, что песнопения вседневных служб поются мелодиями силлабического типа, песнопения воскресных служб поются мелодиями невменного типа, а песнопения праздничных служб поются мелодиями мелизматического типа. В результате строгого соблюдения этих соотношений в каждой воскресной службе происходит разрастание мелодической ткани, распеваящей богослужебный текст. Еще большее разрастание стихии мелодизма происходит в праздничных службах и особенно в службах двенадцатых праздников. В свою очередь, после мелодий праздничных и воскресных служб песнопения вседневных служб производят впечатление сжатия мелодической ткани. Постоянное разрастание и сжатие мелодической стихии приводит к пульсации во времени всей знаменной системы, причем пики этой пульсации приходятся на праздничные и воскресные службы, а спады — на службы вседневные. Таким образом, ритм, образуемый пиками и спадами мелодической пульсации, есть не какой-то случайный произвольный ритм, но ритм, отражающий структуру православного календаря. Так мы снова сталкиваемся с проблемой связи принципа распева с календарем.

Православный календарь есть календарь сакральный. Он устанавливает соотношения между астрономическими реалиями и священными событиями. Поэтому не только моменты праздников, но и промежутки времени между ними наполняются сакральным смыслом и получают символическое значение. Таким образом, время, организуемое православным календарем, есть уже не мирское, не профанное время, но время сакральное. Структура этого сакрального времени делается предметно-осязательной благодаря мелодизму знаменного распева, накладывающемуся на эту структуру. Подобно тому как воды Мирового океана поднимаются в приливах и опускаются в отливах, подчиняясь движению Луны, мелодизм знаменного распева разрастается и убывает, подчиняясь ритму православного календаря. Это сакральное дыхание, сакральные пульсации актуализируются в конкретных мелодических структурах, пропеваемых

человеческим голосом. Принимая участие в процессе пения, человек пронизывается этим сакральным дыханием, этой пульсацией, более того, он становится частью этой пульсации, самой субстанцией ее. Через воспроизведение знаменных мелодических структур человек делается актуально причастным ритму православного календаря, и этот ритм становится ритмом всей человеческой жизни. Это позволяет рассматривать принцип распева как принцип ритмической организации жизни, как орудие сакрализации всего жизненного процесса и даже всего процесса мировой истории. Календарь перестает быть только лишь умозрительной концепцией и превращается в актуальное переживание, пронизывающее все человеческое существо, включая и физиологический уровень, в результате чего духовная сакральная вибрация проникает в самые отдаленные глубины косной материи.

Теперь мы можем на новом уровне осознать приводимое уже ранее положение, согласно которому богослужебное пение есть единство форм молитвы, форм жизни и форм мелодии. В принципе распева практически невозможно провести четкого разграничения между этими формами, ибо они составляют единое нерасторжимое целое, в котором мелодия есть форма жизни, жизнь есть форма молитвы, а молитва есть форма существования мелодии. Мелодическая форма немислима вне определенной формы жизни, форма жизни немислима вне определенной формы молитвы. С другой стороны, форма молитвы не может не проявиться в определенной форме жизни, а форма жизни не может не проявиться в определенной мелодической форме. Сущность принципа распева заключается в том, что молитва, жизнь и мелодия образуют в нем единую форму, единую структуру. Любая попытка отделить одно от другого, придать самостоятельное существование мелодии, жизни или молитве приводит к уничтожению самой идеи распева. Более того, разрыв связей между мелодией, жизнью и молитвой означает конец богослужебного пения и переход в область музыкального искусства, в котором свободная, ничем не связанная звуковая структура может выражать любые формы жизни и подражать любым формам молитвы.

В отличие от музыки богослужбное пение никогда ничего не выражает и ничего не изображает, но всегда является тем, чем оно является. Именно благодаря жесткой нерасторжимой связи мелодии, жизни и молитвы оно не может являться ничем иным, кроме молитвы, и именно благодаря этой связи богослужбное пение понималось в России как «поющее богословие». В этом определении богослужбного пения под богословием следует подразумевать не столько систему богословских взглядов, сколько живой опыт богопознания, достигаемый аскетической практикой. На практике это сводится к тому, что комбинация изменяемых и неизменяемых песнопений не изображает и не выражает идею ангельских движений, но действительно создает кругообразные и прямолинейные движения, совершаемые ангелами. Иерархия типов мелодии не выражает идею праздничной торжественности разных уровней, но обеспечивает действительное, реальное разрастание мелодической ткани, связанное с возрастанием торжественности. Осмогласие не выражает идеи богослужбных кругов, но само является кругом. Вот почему можно утверждать, что в богослужбном пении нет самостоятельной, автономной мелодической структуры. Есть структура православного календаря, есть структура богослужбных кругов, регулируемых «Типиконом», есть структура молитвенных аскетических движений души и все это и есть мелодическая структура системы распева. Все это позволяет утверждать, что богослужбное пение есть «поющее богословие» и что мелодическая структура распева есть структура живого опыта богопознания.

Являясь иконой небесного ангельского пения и неся в себе сакральный ритм православного календаря, принцип распева создает в пространственно-временном каркасе этого мира иное пространство и иное время. В процессе пропевания мелодических структур, построенных по законам распева, происходит сакрализация и воцерковление окружающей среды, а также возникает как бы два параллельно существующих мира: сакральный мир, оглашаемый богослужбным пением, и профанный мир, этим пением еще не оглашенный. О том, что звучание богослужбного пения преобразует этот мир

в мир высший, свидетельствует термин «ангельское пение», ибо «ангельское пение», как пение небесное, подразумевает присутствие небесного мира в мире земном. Ситуация одновременного сосуществования двух миров описывается в книге пророка Даниила, содержащей, согласно древнерусской традиции, не только пророчество о конце истории, но и указывающей на ту коллизию, в которую должны вступить богослужбное пение и мир.

Три еврейских отрока, сохранивших верность Богу, отказавшихся кланяться золотому истукану и вверженных в горящую печь, где, чудесным образом не сгорая в огне, они воспели хвалебную песнь Богу вместе с нисшедшим к ним ангелом, есть образ богослужбного пения Православной церкви. Народные толпы, поклоняющиеся золотому истукану под звуки труб, свирелей и всяких музыкальных орудий, есть образ этого мира. Еврейские отроки, поющие с ангелом, и народные толпы, кланяющиеся истукану, находятся в разных сферах бытия, соприкасающихся между собою, но разделенных непроходимой огненной преградой. Согласно восточному святоотеческому учению, огненной преградой, разделяющей две сферы бытия, является аскетический подвиг, ибо только аскетическое преобразование сознания открывает реальный вход в ту сферу бытия, которая оглашается пением ангелов. Роль этой огненной преграды в контексте древнерусской культуры выполняла крюковая знаменная нотация, один из уровней значения которой относился к последованию аскетических актов сознания. Только выполнив указания, заложенные на этом уровне значений, человек мог надеяться преодолеть преграду, отделяющую земной профанный мир от небесного сакрального мира.

Две области бытия, разделенные как огненной преградой невменной нотацией, толковались древнерусской традицией как богослужбное пение и музыка. Подобно тому как отроки, поющие в печи, и народ, поклоняющийся истукану, существуют в одном историческом пространстве, но в то же время находятся в разных, разделенных непроходимой преградой областях бытия, так же обстоит дело и с богослужбным пением и музыкой. Однако человек, чуждый

аскетического опыта, не в состоянии увидеть разницу между областью музыки и областью богослужебного пения, ибо факт сосуществования их в едином историческом пространстве, доступный историческому зрению, затмевает факт причастности их к различным областям бытия. Такой человек будет рассматривать богослужебное пение как специфическую область музыкального искусства, так как он попросту не знает ничего, кроме того исторического пространства, в котором живет, а потому он и не видит той части богослужебного пения, что находится за пределами этого пространства.

Лишенное своего иконного смысла, оторванное от сакральных пульсаций православного календаря богослужебное пение действительно становится весьма мало отличимым от музыки. Голоса еврейских отроков, поющих в печи, и звуки труб, призывающих к поклонению золотому истукану, начинают смешиваться между собой и приниматься за явления одного порядка. Именно в этом смешении заключается пафос корневского трактата, и теперь нам нужно постараться осознать всю глубину значения того, что мысль об этом смешении была высказана с таким напором и воспринята с таким энтузиазмом именно в рамках древнерусской культуры. Ведь речь идет не о какой-нибудь смене направлений в искусстве, но о том, что ангельское пение перестало восприниматься в этом мире и что в мире осталась одна лишь музыка. С позиций древнерусской традиции сама констатация этого факта должна рассматриваться как симптом глубинного катастрофического сдвига, происшедшего в мире и в сознании человека. Этот сдвиг можно определить как один из начальных этапов процесса расцерковления мира, и именно в этом аспекте нам предстоит теперь рассмотреть судьбу древнерусской певческой системы.

История, которую я здесь описываю, является, по сути дела, в полном смысле слова «обыкновенной историей». Не я первый, не я последний, кому пришлось испытывать определенные трудности при соприкосновении с реалиями церковной жизни. И здесь главное — не принимать скоропалительных решений, не делать резких движений и изо всех сил пытаться не поддаваться искушениям, которых в Церкви гораздо больше, чем в миру. Наверное, никто не написал по этому поводу более пронзительных и более точных слов, чем Розанов в «Уединенном». «Ряд попигов, кушающих севрюжину. Входит философ: — Ну, что же, господа... то есть отцы духовные... холодно везде в мире... Озяб... и пришел погреться к вам... Бог с вами: прощаю вашу каменность, извиняю все глупое у вас, закрываю глаза на севрюжину... Все по слабости человеческой, может быть, временной. Фарисеи вы... но сидите-то все-таки «на седалище Моисеевом»; и нет еще в мире такого седалища, как у вас. Был некто, кто, обратив внимание на ваше фарисейство, столкнул вас и с вами вместе и самое «седалище»... Я, наоборот: ради значения «седалища», которое нечем заменить, закрываю глаза на вас и кладу голову к подножию «седалища»...»

Действительно, в жизни каждого может наступить момент, когда историческая земная Церковь почти полностью, а может быть, даже и, что называется, совсем заслонит собою метаисторическую небесную Церковь. Но тут нужно помнить две вещи. Первое — это то, что мы не можем знать, что такое историческая Церковь, ибо мы физически не можем видеть всего ее среза. Мы видим «ряд попигов, кушающих севрюжину», и полагаем, что это есть историческая Церковь, а в то же самое время где-то в глухой северной тайге, в «келье под елью», или в занюханной коммунальной квартире огромного мегаполиса живет тот самый праведник, молитвами которого держится не только вся видимая нами Церковь, но и весь мир. Он-то и есть та самая историческая Церковь, о которой мы отзываемся столь уверенно и столь неосмотрительно. А второе — и может быть, это самое главное — есть вот что: если вполне допустимо и правомерно теоретически отделять историческую Церковь от Церкви метаисторической, то на практике такое разделение может оказаться весьма опрометчивым, ибо историческая Церковь есть не что иное, как вход в Церковь

метаисторическую, и нет туда другого входа. Этот вход порой может иметь крайне непрезентабельный вид, он может находиться даже в аварийном состоянии, но в каком бы виде и состоянии он ни находился, этот вход всегда будет оставаться единственным Входом и нашим единственным шансом. Именно об этом и говорит Розанов, и мне кажется, что он предлагает единственно возможный выход из создавшегося положения: нужно научиться закрывать глаза и в то же время четко понимать, на что и ради чего ты их закрываешь. Однако в этих словах можно усмотреть и элементарное отсутствие смирения. Ведь если мы по совету Розанова закроем глаза, то просто-напросто лишим себя возможности быть свидетелями того подвига веры, который, несмотря ни на что, ежеминутно осуществляется в Церкви. Поэтому все же, скорее всего, нужно не столько закрывать глаза, сколько научиться видеть именно то, что нужно видеть.

51

Трактат о богослужебном пении

Глава третья. Раздел второй:

о необходимых условиях существования богослужебного пения

Хотя трактат Коренева и является объектом нашего постоянного внимания на протяжении предыдущего изложения, но только теперь, после всего сказанного, мы можем приблизиться к пониманию того грандиозного слова, симптомом которого стал этот трактат. Сказанное не следует понимать в том смысле, что Коренев являлся неким выдающимся мыслителем, сумевшим разглядеть, осознать и описать этот слом. Он явно не относится к поворотным историческим фигурам, пролагающим новые пути сознания. То, что высказано в его трактате, уже давно витало в воздухе и уже давно осуществлялось на практике как бы само собой. Но все это, давно витавшее в воздухе и

осуществляемое на практике, будучи сформулировано словесно и к тому же сформулировано в полемически заостренной форме, превратило трактат Коренева в поразительный документ человеческой мысли.

Этот документ утверждает, что небо и земля суть одно и то же, что небо — это та же земля, только находящаяся в другой части единого «земляного» пространства, ибо именно только так в рамках древнерусской традиции может пониматься утверждение Коренева. И самое интересное заключается в том, что утверждение это исходит не от какого-то атеиста, но от человека церковного, и более того — от человека профессионально занимающегося богослужебным пением. Как же далеко должен был зайти процесс расцерковления мира, если даже внутри Церкви небесное ангельское пение было сведено на землю и начало восприниматься как некая область музыкального искусства! Воцарение музыки в Церкви знаменует собою смену парадигмы сознания, парадигмы культуры, парадигмы мира. Эта смена парадигм, являющаяся рубежом, разделяющим Средневековье и Новое время, отделила нас как исследователей от богослужебного пения как предмета нашего исследования. И теперь, чтобы преодолеть возникшую преграду, нам необходимо вникнуть в смысл и механизм происшедших изменений, создавших эту преграду.

Тот факт, что богослужебное пение перестает восприниматься как ангельское пение и превращается в область музыкального искусства, есть следствие утраты иконности богослужебного пения, которая проявляется в том, что его структура является зеркальным отражением структуры ангельского пения. Но для того чтобы могло возникнуть отражение, необходимо зеркало, и таким зеркалом, отражающим структуру ангельского пения, может быть только сознание, обладающее простой единой структурой. Утрата сознанием простоты и единства структуры приводит к раздроблению отражения, к превращению цельности отображаемого во фрагментарность, тяготеющую ко все большему количеству фрагментов. Сознание же, обладающее сложной и множественной структурой, полностью утрачивает способность к отражению простой структуры ангельского пения и в силу этой неспособности уже не может

обеспечить иконности мелодического материала. Происходит разрыв между первообразом и образом, ибо онтологическая связь подменяется субъективно-ассоциативной связью, создающей лишь иллюзию иконности, но никак не подлинную иконность. Таким образом, простота и единство структуры сознания есть необходимое условие существования богослужебного пения как иконы небесного ангельского пения, и утрата этой простоты есть основная причина превращения богослужебного пения в музыку.

Однако простота и единство структуры сознания существуют не в безвоздушном пространстве и не возникают сами по себе, но образуются только при наличии определенных условий. Описывая третий образ молитвы, в процессе которого рождается простота и единство сознания, преподобный Симеон Новый Богослов особо подчеркивает тот факт, что этот образ молитвы совершенно немислим вне абсолютного послушания. Послушание есть одно из краеугольных понятий православной аскетики, причем понятий крайне емких по своему содержанию. Вопреки распространенному ныне взгляду понятие послушания отнюдь не сводится к безвольной послушности или к беспрекословному подчинению чужой воле. Послушание есть особое состояние сознания, готового услышать простой зов Божественной воли, заглушаемый многоголосием собственного волеизъявления. Поэтому послушание можно рассматривать как особый дар, как предрасположенность сознания к тому состоянию простоты и единства, которое было утрачено в момент грехопадения. И именно послушание есть одно из необходимейших условий существования богослужебного пения. Подобно тому как занятия музыкой подразумевают непременно наличие музыкального слуха, так и занятия богослужебным пением подразумевают непременно наличие послушания. Если музыкальный слух есть способность, позволяющая слышать и различать музыкальные звуки, то послушание есть способность, дарующая возможность соприкосновения сознания с надмирной структурой ангельского пения. Вот почему можно утверждать, что там, где иссякает послушание, там перестает существовать и богослужебное пение.

Послушание порождает не только простоту сознания, обуславливающую иконность богослужебного пения. Оно порождает также особую общность людей, особый род связи между ними. Можно сказать, что послушание является основой и фундаментом всего социального устройства. Здесь опять-таки ни в коем случае нельзя сводить понятие послушания к понятиям господства и подчинения. Послушание в качестве основы социального устройства должно пониматься как всеобщая предрасположенность к слышанию голоса Божией воли. Эта общая предрасположенность, с одной стороны, объединяет всех людей. С другой стороны, не дает им слиться в общую массу, ибо сила такой предрасположенности не может быть одинаковой и каждый человек имеет свою меру устремленности к Богу. В результате возникает иерархическая социальная структура, подчиненная принципу соборности.

Понятие соборности, так же как и послушания, подвергается в наши дни постоянным искажениям и даже извращениям, превращаясь то в синоним коллективизма, то в синоним всеобщего обезличивания. На самом деле идея соборности заключается не в каком-то механическом объединении людей, но в одухотворении и обожении каждой отдельной личности путем вхождения этой личности в систему живого общения людей и ангелов, возглавляемую Христом и являющуюся Телом Христовым. Наглядное воплощение идеи соборности представлено в деисусном чине иконостаса, в котором ангелы и люди объединены общим молитвенным предстоянием перед Христом и вместе с тем каждый из предстоящих не претупает своего чина и обладает своим неповторимым ликом. Для нас принцип соборности интересен прежде всего тем, что этот принцип социальной организации является необходимым условием существования принципа распева. Выше уже неоднократно говорилось о том, что богослужебное пение есть единство мелодической формы, формы жизни и формы молитвы, а также рассматривалось соотношение мелодических и молитвенных форм, образующих это единство. Теперь, введя

понятие соборности, мы можем, наконец, представить себе все три уровня богослужебного пения и увидеть его, таким образом, во всей полноте.

Одним из основных свойств принципа соборности является иконность, ибо земная общность людей подражает небесной общности ангелов. Квинтэссенцией иконности можно считать церковную иерархию, которая представляет собою буквальное структурное отражение небесной ангельской иерархии, воспроизводя изначальную трехчленность небесной иерархии иерархией дьякона, иерея и епископа. Церковная иерархия является центром сосредоточения всех прочих форм социальной жизни, которые так или иначе постоянно входят в соприкосновение с этой иерархией. Отсюда вытекает второе фундаментальное свойство принципа соборности, заключающееся в причастности его к кругообразному движению. Необходимым условием существования всех социальных форм, образующих принцип соборности, является пребывание в церкви. Однако в реальной жизни это пребывание не может продолжаться постоянно, ибо земная жизнь требует для своего поддержания определенных забот, усилий и попечений. В результате пребывание в церкви необходимо прерывается выходом из церкви для совершения жизненных дел — бытовых, хозяйственных, государственных, военных или каких-либо других, но по завершении этих дел человек снова приходит в церковь и снова пребывает в ней. Пребывание в церкви, выход из церкви и возвращение в нее приводит к постоянному возвращению к самому себе и образует то кругообразное движение, которое и является одним из основных свойств принципа соборности. Картина постоянных выходов из церкви и возвращений в нее есть картина, верная только для наблюдателя, ограничивающего себя рамками земного материального мира. На самом деле человек, физически выходящий из церкви по окончании службы, не выходит из церкви, но продолжает пребывать в ней, ибо он есть живая часть Церкви. Если человек не преступает заповедей, постоянно исповедуется и причащается Святым Тайнам, то, совершая все свои мирские дела, не связанные по видимости с Церковью, он все равно продолжает пребывать в Церкви, все равно

продолжает являться членом Тела Христова. Результатом этого постоянного невидимого пребывания в Церкви является воцерковление всех мирских дел, совершаемых человеком, а через это воцерковление дел осуществляется и воцерковление всего мира. Поэтому то крутообразное движение, которое видится в этом мире как пребывание в церкви, выход из церкви и возвращение в нее, с точки зрения духовной реальности выглядит несколько иначе. С этой точки зрения кругообразное движение выглядит как постоянное кругообращение всех форм социальной жизни и вообще всех форм мира вокруг неподвижной евхаристической оси, являющейся сердцевинной Церкви и сердцевинной мира. Именно в этой постоянной причастности жизни к высочайшему таинству Церкви и заключается сущность принципа соборности.

Из всего сказанного можно сделать вывод о том, что принцип распева является звуковым аналогом принципа соборности и что существование принципа распева возможно и оправданно только до тех пор, пока принцип соборности существует как живая социальная реальность. Говоря о принципе соборности как о живой социальной реальности, очень легко впасть в ошибку идеализации древнерусского общества и древнерусской жизни вообще. Когда мы говорим о простой и единой структуре сознания, о послушании и о принципе соборности, то имеем в виду идеальные духовные ориентиры, которые в живой исторической реальности очень часто искажались, извращались, а то и вовсе отрицались. В конкретной древнерусской истории есть очень много темного, тяжелого, жестокого и даже звериного, но все это не упраздняет реальности социальных и человеческих идеалов. И самое главное заключается не в том, что древнерусская действительность дает огромное количество примеров реального, конкретного и жизненного воплощения этих идеалов, но в том, что даже тогда, когда эти идеалы предавались и отвергались, то это воспринималось именно как предательство, как отступничество, как нарушение человеческого и Божественного закона. Таким образом, здесь можно говорить скорее не об идеалах, но о конкретных реально действующих механизмах, управляющих социальными взаимоотношениями и обеспечивающих жизнь

конкретной социальной структуры. Именно эта социальная структура являлась гарантом существования принципа распева, который мог реально существовать только до тех пор, была живой реальностью.

Реальность существования этой структуры была поколеблена в XVII веке, когда, как уже говорилось выше, произошла смена парадигм сознания, культуры и мира. Простая и единая структура сознания, являющаяся базисом и исходным материалом древнерусского мироощущения и мироустроения, в этом процессе превратилась в сложную и множественную структуру. Сложное множественное сознание утратило способность отражения простоты небесных структур, а это значит, что новая структура сознания была изначально лишена доступа к принципу иконности. Отныне существование иконы становится в принципе невозможным. Если раньше все земное должно было стать иконой небесного, то теперь все небесное должно стать лишь идеализацией земного. Земля как икона неба и небо как идеальная картина земли — вот две противоположные парадигмы культуры, порожденные двумя противоположно ориентированными структурами сознания. Теперь ангельское пение мыслится как некая идеальная музыка. Пусть эта музыка мыслится настолько идеальной, что в нашем земном мире она не может быть даже представлена, но все равно в основе своей эта идеальная музыка есть только идеальный и очищенный образ земной музыки, а это и значит мыслить небесное по-земному. Все сказанное отнюдь не означает, что здесь мы вступаем в область какого-то безбожия или атеизма. Речь идет об изменении религиозного переживания и о перерождении религиозного опыта.

Это перерождение религиозного опыта влечет за собой новые взаимоотношения сознания с миром. Невозможность осуществления принципа иконности выражается в утрате способности к послушанию. Теперь, с утратой простоты и единства сознания, утратилась и сама возможность такого слышания, ибо сложная и множественная структура сознания изначально чужда простоте небесного зова. В результате послушание перестало быть способностью слышать и превратилось в исполнительную послушность, сводимую к проблеме: подчинять или не подчинять свою волю воле чужой. А

это значит, что изменилась парадигма отношения сознания и мира. Если раньше это отношение осуществлялось как послушание, то теперь то же самое отношение начало осуществляться как волеизъявление или как волюнтаризм. Волюнтаризм может принимать самые разнообразные формы, вплоть до полного отсечения собственной воли ради достижения неких целей. Но все равно в нашей ситуации это отсечение воли не будет являться подлинным послушанием, но будет лишь послушностью — в конечном итоге одной из разновидностей волюнтаризма, ибо волюнтаризм — это единственно возможный способ отношений сложного множественного сознания с миром.

Поскольку послушание является основой принципа соборности, то превращение послушания в волюнтаризм делает само существование принципа соборности абсолютно невозможным. Это приводит к тому, что принцип соборности подменяется принципом групповых интересов, ориентированных на различные системы ценностей. Интересы могут быть самые разные: государственные, национальные, политические, хозяйственные, бытовые или личные. Интересы могут быть и церковные, и религиозные, и всегда эти интересы будут собирать заинтересованных в этих вопросах людей, что может создавать иллюзию соборности. Однако это будет именно иллюзия соборности, ибо подлинная соборность основывается на послушании как на способности слышать голос Божественной воли, в то время как мнимая соборность основывается на собственном волеизъявлении, пускай и направленном к самым благим целям. Волюнтаризм способен объединять людей и образовывать из них иерархические социальные структуры, но силой сцепления, цементирующей эти структуры, будет уже не послушание, но господство, и все существование такой структуры будет направлено уже не на выполнение небесного веления, но на достижение собственной цели.

Соединение через послушание и соединение через господство — это две противоположные силы сцепления, которые формируют не только социальные структуры, но образуют и структуры мелодические. Тонемы соединяются друг с другом на основе послушания, ибо, как уже говорилось выше, в звукоряде

строки нет господствующих и подчиненных высотных уровней. Между тонемами не складывается ярко выраженной системы тяготения, и поэтому последовательность тонем обусловлена не стремлением подчиненной тонемы к тонеме господствующей, но равномерно присущей каждой тонеме послушностью, которая побуждает их к участию в процессе нанизывания на строчку богослужебного текста. Напротив того, соединение тонов осуществляется на основе господства и подчинения, ибо тяготение доминанты к тонике делает неизбежным переход от подчиненного доминантового звука к главенствующему тоническому звуку. Волевой импульс, направленный к определенной цели, — именно этот смысл, заключенный в неизбежности перехода доминантового звука в тонический, распространяется на всю систему, основанную на принципе господства, и определяет форму ее существования.

Целенаправленность, стремление к цели есть форма существования, неизбежно присущая каждой структуре, построенной на основе принципа господства, Весь мир превращается в систему целей или в систему ценностей, к каждой из которых как к своей цели направлен волевой импульс, питаемый жаждой господства. В этой ситуации сам Бог начинает пониматься как ценность и как цель. Конечно же, Бог понимается как наивысшая Ценность и наивысшая Цель, но, в какую бы наивысочайшую степень ни возводились цель и ценность, они по природе своей всегда будут именно целью и ценностью, то есть так или иначе они будут входить в общую систему целей и ценностей. Теперь можно уточнить ранее приводимую мысль о том, что в новое время все небесное может мыслиться только как идеализация земного. Это значит, что Бог может мыслиться только как наивысшая Ценность, неизмеримо превосходящая все ценности мира, но вместе с тем являющаяся именно ценностью. Понимание Бога в качестве наивысшей Ценности приводит к опредмечиванию идеи Бога и идеи Царства Божьего. Если раньше земная жизнь должна была в идеале являться иконой Царствия Божьего, то теперь Царствие Божие может быть мыслимо только как идеальное представление земной жизни. Принцип иконности, основанный на послушании, подменяется принципом

представления, основанным на волевом импульсе, обусловленном жадой господства.

В исторической действительности эта смена парадигм выразилась в превращении Православного царства в секулярную империю и в наступлении нового имперского периода в истории России. Реформы Петра Великого носили демонстративно агрессивный характер по отношению к древнерусской традиции и были направлены прежде всего против наиболее жизненно важных и фундаментальных моментов этой традиции. Упразднение патриаршества, упразднение Москвы как столицы государства, дискредитация монашества, переливка колоколов в пушки, не говоря уже о насильственном стрижении бород и введении обязательного ношения костюмов западного покроя и курения табака, — все это было направлено не только на создание новой модели государства, но и на создание новой модели сознания. В результате петровских реформ возникли такие формы государственной, политической и общественной жизни, в условиях которых существование богослужебного пения как иконы небесного ангельского пения стало просто невозможным. Если считать верным утверждение о том, что богослужебное пение есть единство форм пения, жизни и молитвы, то следует признать и то, что выпадение одного из уровней этих форм означает прекращение существования богослужебного пения как явления. Петровские реформы были направлены против определенных форм жизни и оставались как бы нейтральными по отношению к формам молитвы и к мелодическим формам богослужебного пения. Однако целенаправленное разрушение этих форм жизни повлекло за собою разрушение как форм молитвы, так и мелодических форм, составляющих единое «тело» певческой системы.

Сказанное нельзя понимать в том смысле, что реформы Петра Великого явились единственной причиной, сделавшей невозможным существование богослужебного пения. Сами петровские реформы являются лишь звеном в целой цепи определенно направленных исторических событий, и если эти реформы нанесли решительный удар по традиционным формам жизни, то

формы молитвы начали расстраиваться значительно раньше. К причинам, вызвавшим к жизни петровские реформы, можно отнести и политику царя Алексея Михайловича, и реформы патриарха Никона, послужившие началом раскола, и события Смутного времени, и происходящее во время царствования Ивана Грозного, и многое, многое другое. Историография может дать полную и исчерпывающую картину того процесса, который превратил Православное царство в империю и в результате которого богослужebное пение перестало существовать как икона ангельского пения, как ангельское пение. Однако нас сейчас будет интересовать не та картина, которую нам может предоставить современная историография, но то толкование, которое тем же самым событиям дает древнерусская традиция. С точки зрения древнерусской традиции роковые события, происходившие в России на протяжении XVI-XVII веков, есть видимая часть того невидимого мистического процесса, который в своем потоке охватил весь мир и фрагментом которого является переход от Средневековья к Новому времени.

Ключом к пониманию древнерусской концепции истории может служить двенадцатая глава «Апокалипсиса», в которой даны два образа Церкви. Речь идет об образе «жены, облеченной в солнце», и об образе «жены, сидящей в пустыне». Эти образы символизируют две противоположные тенденции истории: процесс воцерковления мира и процесс расцерковления мира. Само наличие этих образов в тексте «Апокалипсиса» свидетельствует о том, что исторические процессы, символизируемые двумя образами жены, являются не просто последовательностью фактов, обусловленных чисто историческими причинами, но представляют собою последствия внедрения в историю некоего надысторического мистического начала. Это значит, что и процессы воцерковления и расцерковления носят predetermined, провиденциальный характер и что причины этих процессов лежат за пределами истории, в силу чего смысл их, предначертанный еще до начала истории, будет полностью явлен только после ее окончания. Выше уже говорилось о том, что процесс сообщения миру высшего небесного порядка рассматривается в православной

аскетике как пение. Стало быть, и процессы воцерковления и расцерковления мира, которые могут быть поняты как процессы приобщения мира к высшему порядку и отчуждения этого порядка от мира, сводятся в конце концов к вопросу наличия и отсутствия богослужебного пения в мире.

Говоря о процессах воцерковления и расцерковления мира, необходимо разграничивать понятия исторической Церкви и Церкви надысторической, или Церкви премирной. Историческая Церковь есть Церковь, видимым образом присутствующая в истории, участвующая в историческом процессе и, значит, подверженная всем перипетиям земной истории. Церковь надысторическая есть Церковь, существующая еще до сотворения видимого мира и являющаяся идеальным образом этого мира, ибо мир замышлен Богом именно как Церковь, и только в результате грехопадения мир перестал быть Церковью. Надысторическая Церковь невидимым образом присутствует в исторической Церкви, а стало быть, надысторическая премирная Церковь присутствует и в мире, и в истории. Невидимость пребывания в мире и истории отнюдь не обозначает какой-то иллюзорности и нереальности. Реальность присутствия надысторической Церкви наглядным образом проявляется в совершении таинств, и в особенности в совершении Евхаристического таинства. Это и есть то, что никогда не будет одолено вратами ада, в то время как историческая Церковь отнюдь не гарантирована от подобных посягательств. Историческая Церковь может переживать периоды подъема и упадка, однако эти состояния исторической Церкви никак не затрагивают незыблемости пребывания Церкви надысторической. Таким образом, сущность Церкви остается неизменной, несмотря на все изменения, переживаемые ею в истории. Можно даже утверждать, что история Церкви есть история мира, обретающего или теряющего способность проникаться животворными началами Церкви.

Жена, облеченная в солнце, символизирует Церковь, победоносно пребывающую в мире, или, говоря по-другому, символизирует тот исторический период, в который мир активно и добровольно проникается церковными началами. Прежде всего это выражается в образовании церковных форм,

государственной, политической, социальной и бытовой жизни. Каждый из этих уровней осмысливается, обуславливается и регламентируется принципами Церкви, в результате чего происходит преобразование земной жизни и превращение этого мира в икону мира небесного. Жизнь, полностью преобразованная принципами Церкви, образует тело церковной культуры. Церковная культура, или культура, возведенная на фундаменте Церкви и полностью обусловленная Церковью, образует то сияние, которое и позволяет сравнивать Церковь с женой, облеченной в солнце. Таким образом, жена, облеченная в солнце, есть Церковь, явленная миру во всем блеске церковной культуры. Это сияние, распространяясь в мире, воцерковляет мир, освещая его и возвращая ему первоначальный смысл. Конкретным историческим примером такого воцерковления мира может служить освоение и окультуривание огромных районов северо-востока России, осуществляемое русским монашеством в XIV-XV веках. Монастыри, образовавшиеся вокруг келий отшельников и покрывшие густой сетью все эти бескрайние дикие просторы, являлись не просто духовными и культурными центрами, но и центрами преобразования дикой природы в образы райского сада. О том, что это было действительно так, свидетельствуют знаменитые хозяйства Валаамского и Соловецкого монастырей, в которых, невзирая на суровые условия Севера, выращивались арбузы и виноград и в которых идея природы как райского сада воплощалась буквально.

Жена, сидящая в пустыне, символизирует Церковь, находящуюся в мире, но разобщенную с миром или даже замкнувшуюся в себе самой. Таким образом, речь идет о таком историческом периоде, когда происходит отторжение мира от Церкви. Прежде всего это выражается в эмансипации от Церкви всех уровней жизни: государственного, политического, социального и бытового, в результате чего возникает культура, оторванная от принципов Церкви и целиком обусловленная принципами мира. Для нас сейчас очень важно подчеркнуть тот факт, что это секулярная, гуманистическая культура, полностью порвавшая с церковными принципами, проникает в историческую Церковь и даже

становится культурным телом исторической Церкви. Люди, почитающие себя церковными людьми, начинают мыслить критериями гуманистической расцерковленной культуры. Таким образом, процесс расцерковления не ограничивается только лишь расцерковлением мира, но превращается и в процесс расцерковления исторической церкви. Конкретным историческим примером такого расцерковления мира и самой Церкви может служить архитектурный облик петербургских храмов, обрастающих ампирическими колоннадами снаружи и покрытыми мраморной облицовкой вместо фресковой росписи внутри. Вообще весь вид Петербурга с его Александрийским столпом, ростральными колоннами, адмиралтейской иглой и Медным всадником можно рассматривать как блестящий образ расцерковленной культуры, построенной на принципах волеизъявления и господства. В условиях такой культуры Церковь хотя и продолжает пребывать в мире, но оказывается в условиях изоляции, ибо она уже не принимает участия в деле культурного строительства, но, напротив, сама проникается влияниями секулярной культуры, в результате чего и наступает расцерковление церковного зодчества, иконописи, пения и даже самого богослужения. Ситуация жены, сидящей в пустыне, означает ситуацию, при которой Церковь как бы полностью лишается своего культурного тела и становится нищей. Расцерковление культуры оборачивается обескультуриванием Церкви, а это значит, что Церковь, отказываясь от всякой культурной работы и от всякого культурного строительства, замкнулась исключительно на совершении таинств и стала исчерпываться только этим. Таким образом, образ жены, сидящей в пустыне, есть образ Церкви, находящейся в мире, но уже не приобщающей мир к высшему небесному порядку. Жена, облеченная в солнце, и жена, сидящая в пустыне, есть две парадигмы Церкви, сменяющие друг друга в истории, и смена этих парадигм, происшедшая на рубеже XVII и XVIII веков, и есть сущностная причина того глобального исторического сдвига, который проявился в смене парадигм сознания культуры и мира.

Столь подробно останавливаться на образах жены, облеченной в солнце, и жены, сидящей в пустыне, нам приходится потому, что процессы воцерковления и расцерковления мира, символизируемые этими образами, непосредственно связаны с проблемой богослужебного пения. Если вспомнить, что процесс сообщения миру небесного, Божественного порядка воспринимался в православной аскетике как пение, то напрашивается вывод, что богослужебное пение есть явление, сопутствующее жене, облеченной в солнце, и изначально не свойственное жене, сидящей в пустыне. Собственно говоря, сияние, исходящее от жены, облеченной в солнце, и есть богослужебное пение, в то время как пустыня, окружающая жену, есть тишина, вызванная невозможностью звучания богослужебного пения. Это значит, что в истории Церкви должен наступить момент, после которого существование богослужебного пения становится невозможным. Этот момент предопределен до начала истории и не зависит от хода исторических событий. Однако факт ограниченности времени существования богослужебного пения есть не только следствие мистической, предысторической предопределенности, ибо ограниченность эта заложена также и в самой природе земного богослужебного пения.

Когда мы говорили о трех движениях, лежащих в основе как небесного ангельского, так и земного богослужебного пения, то упоминали и о том, что спиралеобразное движение небесного пения направлено от периферии к центру, в то время как в земном пении это же движение имеет противоположное направление — и именно от центра к периферии. Теперь на этом моменте следует остановиться более подробно. В отличие от кругообразного и прямолинейного движений, непосредственно образующих структуру как небесного, так и земного пения, спиралеобразное движение не является элементом структуры ни здесь ни там. Однако, не принимая непосредственного участия в формообразовании и не являясь элементом структуры, спиралеобразное движение осуществляет жизнеобеспечение структуры как целого. Именно благодаря действию спиралеобразного движения

кругообразное и прямолинейное движения удерживаются в состоянии заданного равновесия, что и является залогом постоянства структуры и небесного, и земного пения. Спиралеобразное движение сохраняет структуру, образуемую кругообразным и прямолинейным движениями, постоянно возвращает ее к себе самой, не дает ей расползтись и расплыться, но эта охранная функция в небесном и земном пении обладает разной мощностью и продолжительностью действия.

Центростремительность спиралеобразного движения в ангельском пении, порожденная бестелесностью ангелов, компенсирует действие прямолинейного движения, возникающего вследствие благовествования, в результате чего равновесие между кругообразным и прямолинейным движениями может поддерживаться вечно. Именно это и обуславливает вечность ангельского пения. Спиралеобразное же движение в земном богослужебном пении имеет центробежную направленность, соотнесенную с телесностью человека. В результате этой центробежности равновесие между кругообразным и прямолинейным движениями может поддерживаться только до какого-то определенного момента, следствием чего является изначальная преходящность земного богослужебного пения. Таким образом, вечность небесного пения и преходящность земного обусловлены противоположной направленностью спиралеобразного движения, обеспечивающего равновесие кругообразного и прямолинейного движения и тем самым хранящего целостность структуры пения.

Из этого следует крайне важный вывод о том, что преходящность или неотвратимая конечность земного богослужебного пения есть не какое-то следствие случайных исторических обстоятельств, но результат изначально заложенных, сущностных свойств его природы. А это значит, что в истории должен был наступить момент, когда земное богослужебное пение должно смолкнуть, должно прекратить свое существование. И этот момент наступил на рубеже XVII-XVIII веков. Этот момент должен был восприняться как откровение, ибо откровение может проявляться не только как сообщение миру некоей

надмирной информации, но и как наступление абсолютной невозможности такого сообщения. Образ жены, сидящей в пустыне, есть такое же откровение, требующее осмысления и вживания, как и образ жены, облеченной в солнце. В процессе расцерковления мира человеку сообщается некая надмирная истина так же, как сообщается она и в процессе воцерковления мира, уже хотя бы самим откровением невозможности быть сообщенной. Вот почему можно утверждать, что момент смолкания богослужебного пения, момент исчезновения богослужебной певческой системы из церковной практики должен был восприниматься как откровение.

Однако исчезновение богослужебной певческой системы из церковной практики прошло совершенно незамеченным, ибо к этому моменту церковное сознание перестало ощущать разницу между богослужебным пением и музыкой. Музыка заступила место богослужебного пения и тем самым сделала незаметным его исчезновение. Пустота, оставленная исчезновением богослужебного пения из мира, была заполнена музыкой, и тем самым музыка стала как бы восприемницей богослужебного пения, превратившись в одну из стадий его исторического становления. И здесь опять — который раз — мы должны обратиться к трактату Коренева, ибо именно в этом трактате было впервые четко сформулировано единство богослужебного пения и музыки. С точки зрения корневского трактата, древнерусское богослужебное пение должно рассматриваться в качестве одного из этапов истории музыкального искусства. Если говорить точнее, то речь должна идти о раннем примитивном состоянии музыки, в котором все носит несовершенный предварительный характер. С этой точки зрения переход с крюковой нотации на нотацию линейную и смена центонной структуры гласов тональным мышлением есть переход от примитивного к совершенному и смена устаревшего новым, с приходом которого все старое не имеет уже никакой ценности. Таким образом, мы получаем общую непрерывно прогрессирующую историю музыки, в которой древнерусской певческой системе отводится место первоначального — архаического и примитивного периода.

В то же самое время в России имела место и совершенно иная точка зрения, которой придерживались старообрядцы — люди, ушедшие в церковный раскол, происшедший во второй половине XVII века. Они не допускали мысли об употреблении музыки в богослужении. Тот факт, что в господствующей Православной церкви древнерусская певческая система была полностью вытеснена и заменена системой музыкальной, воспринимался старообрядцами как знак близкого пришествия Антихриста и склонял их к мысли о том, что Церковь, допустившая такую замену, уже не есть Церковь. Линейную нотацию многие старообрядцы почитали за печать Антихриста; те же люди, которые пользовались этой нотацией, в глазах старообрядцев автоматически превращались в слуг Антихриста. Подобная непримиримость приводила к тому, что в своем богослужении старообрядцы не допускали никаких проявлений музыкального искусства и строго придерживались начал древнерусской певческой системы. Таким образом, откровение умолкания богослужебного пения, прекращения его земного существования не было замечено и старообрядцами, ибо, пользуясь крюковой нотацией и принципом распева, они и по сей день находятся в полной уверенности, что их стараниями богослужебное пение продолжает существовать на земле. Однако древнерусская певческая система была воспринята старообрядцами на стадии разрушения и деградации, ибо к моменту раскола уже произошло введение киноварных помет, осуществилась замена звукоряда строки обиходным музыкальным звукорядом и совершился еще целый ряд изменений, превративших богослужебную певческую систему в одну из разновидностей музыкальной системы. Это позволяет утверждать, что хотя старообрядцы по видимости и сохранили традиционное древнерусское богослужебное пение, но сохранили они его в такой форме, которая является еще одним доказательством невозможности существования богослужебного пения в современном мире, так что сам факт сохранения традиции превращается в доказательство невозможности этой традиции.

Чтобы убедиться в том, что старообрядцы сохранили лишь видимость традиции, достаточно сравнить беспометные певческие азбуки начала XVII века со старообрядческими азбуками XIX-XX веков, причем особое внимание при сравнении уделяя тому, сколь различно одни и те же знамена толкуются этими азбуками. Так, например, певческое значение крюкового знамени, называемого скамейцей, в беспометных азбуках XVII века формулируется следующим образом: «поднять вверх». В поздних старообрядческих азбуках о певческом значении того же знамени сказано: «два звука по $\frac{1}{4}$ вверх». Совершенно очевидно, что в обоих случаях «скамейца» трактуется как подъем голоса, но если в первом случае этот подъем понимается как единый процесс ступания вверх, то во втором случае внимание обращается прежде всего на наличие двух ступеней или двух уровней, по которым осуществляется подъем голоса. Другими словами, если в первом случае «скамейца» толкуется как тонема подъема, то во втором случае та же «скамейца» раздробляется на два тона, один из которых расположен выше другого.

Еще ярче эту разницу можно выявить в толкованиях «стрелы поводной». Достаточно сравнить формулировку XVII века «дважды ступить голосом» со старообрядческой формулировкой: «три звука вверх; первый и второй звуки по $\frac{1}{4}$ третий звук в $\frac{1}{2}$ », чтобы убедиться, что здесь речь идет о разных вещах. В первом случае — о количестве шагов или ступаний, во втором случае — о количестве ступеней. Древнерусский распевщик мыслил ступаниями и количеством ступаний, старообрядцы же мыслят ступенями и количеством ступеней. Разница между ступанием и ступенью и есть разница между тонемой и тоном. Все это позволяет утверждать, что хотя старообрядцы и сохранили внешнюю верность и приверженность крюковому письму, однако внутренний смысл этой нотации ими абсолютно утерян. Крюковая певческая традиция старообрядцев есть только дань скрупулезному следованию старине, но отнюдь не носитель живого духа древнерусской певческой системы.

Таким образом, как полный разрыв с древнерусской традицией, так и скрупулезное сохранение ее свидетельствуют о невозможности существования

богослужебного пения в условиях современного мира. Все говорит о том, что на рубеже XVII и XVIII веков произошел некий исторический сдвиг, в результате которого звучание богослужебного пения стало невозможным. И теперь, чтобы убедиться в этом, нам нужно рассмотреть некоторые попытки восстановления этого пения, предпринимаемые в XVIII-XIX веках. Их изначальная обреченность будет лучшей иллюстрацией и доказательством утверждаемой здесь идеи.

52

Вот я все пишу о том, что за время перестройки и особенно в 1990-е годы Церковь сильно переменялась и что она стала совсем другой, но почему-то я ничего не пишу о том, что за это же самое время я сам сильно переменялся и что я стал совсем другим. А ведь я действительно сильно переменялся и стал совсем другим. Когда в конце 1970-х годов я пришел в Церковь, моя вера была горячей и пламенной, а к концу 1990-х годов она стала какой-то разжиженной и теплохладной.

Из того, что написано мною на предыдущих страницах, как бы сам собой напрашивается вывод о том, что в этой перемене, произошедшей со мной, повинна Церковь, ибо перемены, происходящие в ней после перестройки, как раз и привели к охлаждению моей веры. Но думать так — значит поступать крайне наивно, ибо у разжижения моей веры и моей жизненной энергетике были, конечно же, и серьезные внутренние причины. Одной из таких причин являлось то, что я в своей практике пренебрег знанием закона маятника. Ведь чем сильнее оттянуть маятник в одну сторону, тем с большей силой и тем дальше он качнется в другую сторону. Памятуя о том, что «истина Божия познается силою жития», я столь рьяно принялся за исполнение всех церковных предписаний и установок, что это, очевидно, превысило мои возможности. Я совершенно явно неофитски переусердствовал, в результате чего последовал неизбежный откат. Силы моего жития не хватило на то, на что я претендовал, и потому маятник качнулся в другую сторону. На протяжении 1990-х годов я почти что осязательно чувствовал, как движение этого маятника все более и более удаляет меня от того, что я представлял собой в 1980-е годы, но теперь я уже ничего не мог с этим поделать. Изменения моего существа повлекли за собой и

изменение моего зрения, и изменения оптики вообще. Я перестал видеть в Церкви то, что я видел в ней раньше, и начал видеть то, что прежде как бы не бросалось в глаза. Мне казалось, что меняется Церковь, а на самом деле менялся я сам. Впрочем, при ближайшем рассмотрении здесь все обстояло далеко не так однозначно, ибо в действительности все гораздо более взаимосвязано и взаимообусловлено, чем кажется с первого взгляда.

Автоархеологический метод как раз и стремится выявить эти взаимосвязи и взаимообусловленности. Основное положение автоархеологии гласит: «Я есть то, что я вижу, и я вижу то, что я есть» — или, другими словами: «Мое «я» обусловлено тем, что я вижу, а то, что я вижу, обуславливается моим «я»». Это значит, что изменение того, что я вижу, изменяет мое «я», а изменения моего «я» изменяют то, что я вижу. Реальность раскрывается как бесконечно сложная динамическая система бесчисленного множества взаимосвязей и взаимообусловленностей, выявить которые практически невозможно с помощью традиционного однородного и линейного текста. Здесь нужен текст особого рода — текст, состоящий из двух или нескольких разнородных наборов текстов, находящихся друг с другом в свободных нелинейных отношениях. Если в «Автоархеологии. 1952-1972» задействовано два текстовых набора: подборка детских и юношеских стихотворений и комментарии к ним, то в «Автоархеологии. 1978-1998» главы «Трактата о богослужебном пении» перемешиваются с воспоминаниями о времени его написания и дополняются фрагментами инвентарных описей Саввино-Сторожевского монастыря XVII века. Мне кажется, только таким образом можно подобраться не к тому, что я хочу сказать, но к тому, что заставляет меня говорить то, что я говорю, и почему я говорю именно это. И именно в этом-то и заключается цель автоархеологии.

Трактат о богослужебном пении

Глава третья. Раздел третий: о невозможности существования богослужебного пения в условиях современного мира

Может быть, самым удивительным и впечатляющим моментом в истории древнерусского богослужебного пения является момент его катастрофического обвального забвения. Это забвение поражает своей глубиной и мгновенностью. Если еще в конце XVII века рукописные крюковые книги создавались буквально сотнями, то уже к середине XVIII века крюковая нотация была полностью забыта и не понималась никем, кроме старообрядцев. Только к концу XIX века возникла специальная наука, открывшая метод расшифровки крюковых знамен и тем самым сделавшая доступным содержание рукописных крюковых книг. Таким образом, древнерусская певческая система не просто ушла в небытие на двести лет, но и о самом ее существовании в истории было полностью забыто.

Чтобы осознать подлинные размеры этого забвения, нужно представить реальный масштаб того, что было забыто, а для этого нужно хотя бы в общих чертах обрисовать объем наследия древнерусской певческой системы.

Первые рукописные певческие книги, содержащие оригинальную крюковую нотацию, появились в России в начале XII века, и с этого времени вплоть до конца XVII века осуществлялась непрерывная традиция переписывания старых и написания новых певческих книг. Древнерусское рукописное певческое наследие огромно. Только современные рукописные хранилища содержат многие десятки и сотни тысяч певческих рукописей, однако еще большее количество их погибло в результате бурных перипетий русской истории, которая на всем своем протяжении представляла собою некую зону опасности для рукописной книги. Огромное количество бесценных

рукописей погибло в советское время, ибо методичное уничтожение и сожжение их практиковалось вплоть до 70-х годов XX века. Бедственное положение современных библиотек и рукописных хранилищ продолжает уносить целые комплексы рукописных книг и в наши дни. Однако, несмотря на все это, то, что еще осталось, огромно по своему объему, и, что самое главное, оно дает нам полное представление о существовании древнерусской певческой системы.

К концу XV века окончательно сформировалась система певческих книг, в которую входили следующие книги: «Ирмологий», «Октоих», «Праздники», «Трезвоны», «Триодь постная», «Триодь цветная» и «Обиход». Каждая из этих книг содержала или определенный тип песнопений, или сразу несколько типов песнопений, которые располагались в книге согласно календарной последовательности осмогласия. Содержание этих традиционных книг было строго предопределено и, несмотря на рукописную традицию, предрасполагающую к вариантности, оставалось стабильным на протяжении столетий. Эти книги содержали практически весь корпус знаменных песнопений и являлись гарантом порядка их употребления в службе.

XV и XVI века можно считать временем расцвета рукописной певческой традиции, однако уже к XVI веку намечаются некоторые предвестники упадка. Это проявляется прежде всего в ошибках и небрежностях, проникающих в текст рукописей. Уже в первой половине

XVII века пораженность рукописного текста ошибками и описками становится катастрофической. Положение ухудшалось еще и в результате частных попыток исправления текста. Эти попытки, предпринимаемые с лучшими намерениями, вносили еще большую сумятицу и больший беспорядок именно своей несистематичностью. Все это привело к мысли о необходимости фундаментальной книжной реформы, которая должна была быть осуществлена не каким-либо частным образом, но как общегосударственное мероприятие. Поместный собор Русской православной церкви 1666-1667 годов вынес постановление о проведении этой реформы, после чего последовало создание

специальной государственной комиссии, призванной к проведению практических работ по исправлению книг.

Делу был придан поистине государственный размах, комиссией был отобран и обработан огромный рукописный материал, охватывающий более чем четырехсотлетний период времени. Рукописи, созданные в разное время, были сравнены между собой, и на основании этого сравнения производился отбор правильных вариантов. Результатом деятельности комиссии, возглавляемой Александром Мезенцом, явился полностью проверенный и исправленный текст всего корпуса богослужебных певческих книг. Но конечная задача работы комиссии заключалась в подготовке этих книг к печати, и здесь начинается самое удивительное. Несмотря на то что текст книг был полностью подготовлен к печати и были уже отлиты специальные пунцоны для печатания крюковых знамен, сами книги так и не были отпечатаны. Весь набор, включая крюковые пунцоны, остался лежать на московском печатном дворе невостребованным бесполезным грузом. Вся неординарность и поразительность этого факта станет особенно очевидной, когда мы примем во внимание то, что речь идет не о каком-то личном начинании или какой-то личной инициативе, но о деле государственной важности, осуществляемом по поручению государства, под постоянным наблюдением государства. Стало быть, здесь уже нельзя удовлетвориться ссылкой на изменение художественных и эстетических вкусов, а также на большую привлекательность партесного пения по сравнению с пением знаменным. Ведь если государство теряет интерес к тому, что еще совсем недавно почиталось жизненно необходимым для него, то это может свидетельствовать только о том, что произошло какое-то перерождение самого государства.

Все это означает, что факт остановки печатания певческих канонических книг является результатом изменения парадигмы государства. Российское государство превратилось из Православного царства в секулярную империю, а это значит, что сакральная ориентация была заменена ориентацией профанной. Сакральная ориентация проявляется прежде всего в том, что все относящееся к

области сакрального и в первую очередь все относящееся к области Церкви, является областью жизненных интересов государства. Вот почему неисправности в области богослужебного пения, ставшие особенно заметными к середине XVII века, воспринимались как неисправности в государственном устройстве. И вот почему исправление богослужебного пения превращалось в государственную задачу — ведь состояние государства ставилось в прямую зависимость от состояния богослужебного пения. В новой парадигме государства Церковь перестала занимать главенствующее положение и превратилась в один из государственных институтов. Поэтому и проблема богослужебного пения перестала являться государственной проблемой, превратившись в частную церковную проблему. Поскольку качество и вид богослужебного пения стали безразличны государству, то и вопрос печатания канонических певческих книг был отпущен на самотек, переведен практически в эстетическую плоскость. С этим и связано полное забвение древнерусской певческой системы и знаменного пения перед лицом победоносного наступления нового партесного пения. Все это привело к тому, что на рубеже XVII и XVIII веков богослужебное пение прекратило свое существование и его место заняла музыка, как некий заменитель или эрзац богослужебного пения. Богослужебное пение, являющееся звуковым эквивалентом Православного царства, было заменено музыкой, являющейся эквивалентом секулярной империи, ибо само Российское государство превратилось из царства в империю.

Неуправляемая и неконтролируемая стихия партесного пения, бушующая на протяжении первой половины XVIII века и уже более не волнующая государство, не могла не вызывать крайней озабоченности со стороны Церкви. Из-за того что певческие канонические книги так и не были напечатаны, Церкви практически нечего было противопоставить разгулу свободного композиторского творчества. Вот почему вопрос о печатании этих книг в церковных кругах поднимался вновь и вновь. Конечно же, в новых условиях уже не могло идти речи о печатании книг крюковой нотации, и поэтому возникла задача перевода всего корпуса знаменного пения с крюковой нотации на

нотацию линейную. В основном эта работа была проведена к началу XVIII века, и теперь оставалось осуществить лишь окончательную редакцию и правку. В 1772 году по высочайшему повелению Святейшего Синода выходят первые нотолинейные знаменные книги — «Ирмологий» и «Обиход», а несколько позже печатаются «Октоих» и «Праздники». С этого времени начинается систематическое печатание и переиздание книг знаменного пения, продолжающееся вплоть до 1917 года. В конце XIX века к названным книгам прибавляются «Триодь постная» и «Триодь цветная», а также подготавливается издание «Трезвонов», которое так и не было осуществлено из-за начала военных действий в 1914 году. Таким образом, была почти что полностью восстановлена традиционная система певческих книг состоящая из «Ирмология», «Октоиха», «Обихода», «Праздников», «Трезвонов», «Триоди постной» и «Триоди цветной». Это те самые книги, которые сформировались в рукописной традиции XV-XVI веков и которые так и не были напечатаны в конце XVII века. Совокупность этих книг содержала полный корпус знаменных песнопений, и хотя мелодии их были переведены на линейную нотацию, в результате чего уже не могло быть и речи об адекватной передаче традиции, все же общее представление о древнерусском богослужебном пении как о единой системе на основании синодальных книг составить вполне возможно.

Печатание этих книг имело ярко выраженную практическую направленность, о чем свидетельствует целый ряд постановлений Святейшего Синода, сопровождающих выход в свет этих изданий. Суть синодальных постановлений сводилась к тому, что обучение богослужебному пению должно было осуществляться именно по этим книгам и что употребление этих книг в процессе богослужения должно почитаться обязательным. Особенно подчеркивалось, что при производстве в чины обученные по этим книгам должны были предпочитаться необученным, а это значит, что знание этих книг должно было гарантировать карьерное продвижение. Таким образом, были созданы, казалось бы, все условия для внедрения древнерусской певческой системы в современную богослужебную практику. Но здесь снова срывает

механизм отторжения богослужебного пения от современной действительности. Те люди, которым в первую очередь были адресованы вновь издаваемые книги и сопровождающие их синодальные постановления, — а именно церковные певчие, регенты, и уставщики — практически полностью проигнорировали и появление книг, и настоятельные распоряжения Святейшего Синода. В результате синодальные певческие книги превратились в ненужный хлам, пылящийся на полках церковных библиотек, а в живой богослужебной практике продолжала бушевать неуправляемая стихия концертного композиторского творчества. Таким образом, все усилия Святейшего Синода, направленные на восстановление древнерусской певческой традиции, несмотря на всю серьезность и авторитетность намерений, оказались абсолютно невыполнимыми в условиях живой богослужебной практики. Указания Святейшего Синода игнорируются в наши дни точно так же, как игнорировались они в XIX веке.

Здесь нужно подчеркнуть один крайне важный момент. Наличие синодальных постановлений, касающихся богослужебного пения, превращает вопрос о том, каким быть богослужебному пению, из вопроса чисто эстетического в вопрос церковно-дисциплинарный, или в вопрос послушания и отсутствия послушания. Именно поэтому полное забвение древнерусских певческих традиций и процветание композиторского концертного творчества нужно рассматривать не в эстетической плоскости, но в плоскости духовно-нравственной. Ведь речь идет не о преимуществах или недостатках того или иного вида пения, но о послушании и непослушании как проявлениях почитания или непочитания чиноначалия. Послушание есть то, на чем зиждится понятие иерархии, а отступление от принципа послушания приводит к фактическому разрушению иерархии. Иерархичность есть залог иконности, ибо иерархия земной Церкви есть отражение иерархического устройства Церкви небесной. А это значит, что игнорирование синодальных указов, касающихся богослужебного пения, есть лишь поверхность явления, сущность которого заключается в нарушении принципа послушания, разрушении иерархичности и

в утрате иконности. Выше уже неоднократно говорилось о том, что богослужбное пение есть единство пения, жизни и молитвы. Теперь мы можем убедиться в этом на примере современной богослужбной практики. Богослужбное пение как определенная мелодическая форма просто не может существовать там, где происходит нарушение форм церковной жизни. В частности, там, где нарушается принцип послушания, никогда уже не сможет возникнуть обуславливаемая им тонема, являющаяся основой богослужбно-певческой структуры мелодии. Но отсутствие послушания не есть некое нейтральное состояние, ибо там, где нет послушания, необходимо должно присутствовать волеизъявление. Частное проявление волеизъявления есть эстетическое пристрастие. Эстетическая ценность пения становится той целью, к которой направлен волевой импульс человека, обладающего тем или иным эстетическим пристрастием. Волевой импульс порождает тон, противостоящий тонеме, обусловленной послушанием. Человек, отдающийся своему эстетическому пристрастию наперекор церковным установлениям, нарушает принцип послушания и впадает в волюнтаризм, в результате чего его мелодическое мышление начинает оперировать не тонемами, но тонами, что и приводит к перерождению богослужбного пения в музыку.

Не осуществившаяся попытка печатания певческих богослужбных книг в конце XVII века и полное игнорирование печатных синодальных певческих книг церковными певчими в XIX веке есть лишь разные стадии единого процесса углубляющегося расцерковления мира. Богослужбное пение, являющееся образом высшего небесного порядка, все больше и больше отчуждается от мира, в силу чего понятие высшего порядка становится все более и более недоступным. Вначале это отчуждение касается только мира, но расцерковленный мир начинает влиять на Церковь, в результате чего симптомы расцерковления начинают являться и во внутренней церковной жизни. В конце XVII века богослужбное пение перестало быть общегосударственным делом, в XIX веке богослужбное пение практически перестало практиковаться и в самой Церкви, ибо то, что звучит ныне в церкви, есть не богослужбное пение, но

музыка, приспособленная к нуждам богослужения и представляющая собою некий заменитель богослужебного пения. Процесс расцерковления включает в себе две тенденции. С одной стороны, имеют место деградация и упадок богослужебной певческой системы, с другой стороны, наблюдаются рост и развитие музыкальных форм. Для людей, не понимающих разницы между богослужебным пением и музыкой, реально существующей оказывается лишь тенденция роста и развития музыкальных форм, ибо все структуры, связанные с богослужебным пением, воспринимаются ими как примитивные, архаические формы музыки. Для таких людей процесс расцерковления обозначает поступательное развитие музыкального искусства, постепенно освобождающегося от сковывающих его «церковных догм и канонов». Эти «догмы и каноны» воспринимаются как нечто внешнее и чуждое музыке, служащее лишь помехой на пути достижения максимальной выразительности искусства. Для нас крайне важно отметить тот факт, что думать подобным образом начинают не только люди, находящиеся вне Церкви, но и люди церковные и даже люди, поющие на клиросе и ответственные за состояние пения в церкви, благодаря чему в самой Церкви перестает существовать понятие богослужебного пения.

Исчезнув из мира и из Церкви, богослужебное пение может существовать в условиях современной ситуации только как предмет частного научного интереса. Именно таким предметом научного интереса богослужебное пение становится в России во второй половине XIX века, когда появляется целая плеяда ученых, положивших основание русской певческой медиевистике. Особо заметную роль в становлении новой науки сыграли протоиерей Дмитрий Разумовский, протоиерей Василий Металлов и директор Синодального училища Степан Смоленский. Именно благодаря усилиям этих ученых крюковая нотация, являющаяся абсолютно недоступной и непонятной на протяжении более полутора столетий, начала открывать свои секреты. Опубликованные ими азбуки крюковых знамен, а также теоретические исследования, посвященные вопросам древнерусского пения, позволили не только успешно расшифровать крюковую

нотацию, но и открыли доступ к доселе не известным певческим памятникам XVI-XVII веков. Таким образом, можно утверждать, что во второй половине XIX века был заново открыт мир древнерусского богослужебного пения. То, что почиталось несуществующим, не бывшим, попросту не имевшим места в истории, вдруг предстало реальным и наполненным жизнью. Вдруг выяснилось, что история церковного пения в России начинается отнюдь не с XVIII века и что, наоборот, все подлинно существенное и заслуживающее внимания в этой области было создано и зафиксировано как раз до наступления этого переломного века.

Казалось бы, это достаточно значительное открытие должно было произвести какой-то переворот в умах, относящихся к культурному слою русского общества, однако в действительности извлечение из небытия целого культурно-исторического пласта не повлекло за собой хотя бы как-то заметного общественного резонанса. Научные публикации, открывшие доступ к забытым сокровищам древнерусского богослужебного пения, сделались достоянием лишь крайне узкого круга специалистов. Подавляющая масса как профессиональных музыкантов, так и людей, связанных с практикой церковного пения, буквально не подозревала о существовании работ подобного рода. Поэтому можно утверждать, что круг лиц, заинтересованных в реальном исследовании древнерусского певческого наследия, напоминал скорее не группу приверженцев определенного научного направления, но походил на замкнутую касту, не имевшую с внешним миром никакого сообщения. Единственными людьми, живо прореагировавшими на появление публикаций в области древнерусского пения, были старообрядцы. Следует отметить, что крюковые азбуки Разумовского, Металлова и Смоленского оказали заметное влияние на крюковые азбуки старообрядцев, и вообще имена этих православных ученых пользуются уважением в старообрядческих кругах. Однако сами старообрядцы представляют собой крайне узкое и замкнутое сообщество, так что их активность в вопросах сохранения древнерусской традиции не намного увеличивает долю присутствия богослужебного пения в современном мире.

Исчезновение богослужебного пения из мира и из Церкви и превращение его всего лишь в предмет частных научных интересов не результат случайных исторических процессов, но проявление глубинной провиденциальной тенденции общего ухудшения состояния мира. Православная концепция земной истории далека от оптимизма. Этот лишенный оптимизма взгляд на историю базируется на евангельских словах Христа, сказавшего: «Но Сын Человеческий придет найдет ли веру на земле?» (Лк. 18.8). Православная традиция рассматривает эти слова как предсказание о полном оскудении веры к моменту второго Пришествия. Концепция мира, постепенно утрачивающего веру, конкретизирована в учении о тысячелетнем царстве Христа, изложенном в двадцатой главе «Апокалипсиса». В отличие от распространенного в христианском мире мнения о том, что тысячелетнее царство Христа дело далекого будущего и, может быть, даже и не исторического будущего, ряд отцов восточной церкви утверждает, что тысячелетнее царство Христа уже имело место в истории. Под тысячелетним царством подразумевается такое историческое время, в которое умы и сердца людей в максимально возможной степени были проникнуты живой идеей христианства. Это время, когда Христос действительно царил в душах людей и через это царение делался явен всему миру. Указание на тысячелетний срок нельзя понимать буквально, ибо оно говорит лишь о том, что время царствования Христа на земле должно быть хотя и долгим, но не постоянным. Причем завершение этого царства в разных местах наступает в разные времена. Так, если на Западе завершение тысячелетнего царства, согласно православной традиции, наступило в XI-XII веках, то в России оно наступило на рубеже XVII и XVIII веков.

Концепция тысячелетнего царства Христа непосредственным образом связана со образами жены, облеченной в солнце, и жены, сидящей в пустыне. Царство Христа — это прежде всего Царство Церкви Христовой, это победоносное пребывание Церкви в мире. Солнечное сияние, исходящее от Церкви — жены, символизирует творческую активность, ибо царящая Церковь

есть Церковь, строящая церковную культуру и преобразующая мир; Завершение тысячелетнего царства Христа отнюдь не означает прекращение существования Церкви в мире, но знаменует лишь изменение положения Церкви в мире. Церковь перестает источать сияние, перестает быть источником творческой энергии, перестает участвовать в культурном строительстве и преобразовании мира, но замыкается в себе, оказываясь в конечном итоге в культурной изоляции как в некоей пустыне. Перестав быть источником творческой энергии для мира, Церковь сама начинает испытывать творческие импульсы мира на себе, что приводит к обмирщению Церкви и в конечном итоге к перерождению религиозного сознания. И здесь, заговорив о перерождении религиозного сознания, мы подошли к самой сути различия, символизируемого образами жены, облеченной в солнце, и жены, сидящей в пустыне. Суть этого различия заключается в различии между двумя противоположными состояниями сознания — естественным состоянием сознания и состоянием сознания, преображенного аскетическим подвигом.

Выше уже говорилось о том, как аскетика понимается в православной традиции, и теперь следует лишь добавить, что аскетика может рассматриваться как способ взаимоотношения человека с миром, ибо одним из характерных свойств аскетики является активное, преобразующее отношение к миру, связанное с приобщением мира к высшему небесному порядку. Тогда становится понятно, что под женой, облеченной в солнце, подразумевается Церковь, строящая свои отношения с миром на аскетических принципах, тогда как жена, сидящая в пустыне, символизирует Церковь, утратившую эти принципы. Когда мы говорим об утрате Церковью аскетических принципов, то это отнюдь не обозначает, что аскетическая практика полностью прекращается. Напротив, отдельные лица могут достигать весьма высоких аскетических результатов, но эти достижения будут носить чисто личный, частный характер. Говоря о достижении высоких аскетических результатов, мы имеем в виду прежде всего осуществление практики молитвы третьего образа. Когда Церковь утрачивает аскетические принципы, то это выражается не столько в том, что

достижения молитвы третьего образа делаются чрезвычайно редкими, сколько в том, что сама молитва третьего образа перестает быть реальным ориентиром для церковного сознания. Молитва третьего образа не отрицается полностью как реальность, но превращается в вопрос частного благочестия. Самое же главное — это то, что происходит разрыв между структурами культуры и формами молитвы, между культурой и аскетикой. Отныне формы культуры перестают нуждаться в аскетическом обосновании, а аскетика перестает нуждаться в формах культурного выражения. Более того, аскетика и культура начинают входить в отношения антагонизма друг к другу, ибо культура начинает враждебно относиться к аскетике, а аскетика начинает полностью отрицать культуру. Такое разделение культуры и аскетики является извращением православного понимания аскетики, ибо в подлинно православном сознании аскетика и культура неотделимы друг от друга. Аскетика, как подражание ангельской жизни и ангельскому пению, объединяет в себе кругообразное и прямолинейное движения, созерцание и благовествование, молитву и культурное строительство. Вне этого единства аскетика теряет свой высокий провиденциальный смысл. Но именно это живое единство аскетического деления и утрачивается в Церкви, символизируемой женой, сидящей в пустыне. Таким образом, жена, облеченная в солнце, и жена, сидящая в пустыне, символизируют собою две фазы в истории земной Церкви, смена которых знаменует утрату аскетических принципов. А поскольку утрата аскетических принципов как реальной основы структуры сознания неизбежно приводит к перерождению сознания, то жена, облеченная в солнце, и жена, сидящая в пустыне, кроме всего прочего, символизируют и различные структуры религиозного сознания.

Теперь мы можем возвратиться к самому началу нашего исследования и вспомнить то, что говорилось о различии богослужебного пения и музыки. Различие между богослужебным пением и музыкой было определено как различие между аскетической дисциплиной и видом искусства, Теперь это различие наполняется конкретным историческим содержанием, ибо

богослужбное пение можно рассматривать как свойство той фазы церковной истории, которая символизируется женой, облеченной в солнце, в то время как музыка будет представлять собою свойство Церкви, символизируемой женой, сидящей в пустыне. В этом смысле богослужбное пение и музыка строго закреплены за определенными историческими периодами, ибо богослужбное пение может иметь место в истории только до тех пор, пока в Церкви реально действуют аскетические принципы. Утрата Церковью этих принципов означает окончание времени богослужбного пения и наступление времени музыки. История русской культуры — идеальная иллюстрация этого положения. Можно сказать, что в России до XVII века не было профессиональной музыки. Вся творческая энергия была направлена на создание системы богослужбного пения, и музыка — будь то фольклор или искусство скоморохов — являлась фактически формой андерграунда. Начиная с XVIII века андерграундом на практике становится богослужбное пение, ибо та видимость, вернее, та симуляция богослужбного пения, которая создавалась музыкальным искусством на протяжении XVIII-XIX веков, не должна вводить нас в заблуждение.

Из всего сказанного напрашивается вывод о том, что в наше время и в нашем мире существование богослужбного пения невозможно. Невозможность существования богослужбного пения есть следствие не только неотвратимости исполнения предсказанного в «Апокалипсисе», но имеет и более зримые причины, которые, впрочем, также заложены в тексте «Апокалипсиса». Одной из таких причин является изменение структуры сознания. Сложная, множественная структура сознания, присущая современному миру, просто не может охватить богослужбно-певческую систему во всем ее единстве и всей простоте, из-за чего богослужбное пение распадается на части и начинает существовать по частям. Аскетика как молитвенная организация жизни существует сама по себе. Устав как знание структуры службы существует сам по себе. Наконец, обладание навыками движения голоса существует само по себе. Все это существующее некогда как

единое целое распалось на отдельные области знаний и виды деятельности, но отнюдь не потому, что увеличился объем и сложность каждой из областей, но потому, что сознание утратило способность фокусировать их в единое целое. Мы можем интеллектуально осмыслить двойное значение крюкового знамени, мы можем констатировать, что крюковое знамя обозначает одновременно и определенное движение голоса, и определенный аскетический акт сознания, но мы не можем актуально переживать факт того единства, которое заложено в простоте крюкового знамени. Единство крюкового знамени, объединяющего в себе и движение голоса, и движение молящегося сердца, есть продукт другого сознания, и адресовано оно также другому сознанию. Сознание, обладающее сложной множественной структурой, может осознать сообщение, исходящее от сознания единой и простой структуры, но оно не в состоянии реально пережить это сообщение, оно не может принять участия в процессе живого осуществления богослужбной певческой системы. Именно это имелось в виду, когда утверждалось, что в условиях современного мира богослужбное пение может существовать только как предмет научного исследования.

Констатировать невозможность существования богослужбного пения в современном мире важно еще и потому, что множественное и сложное сознание фактически не может осмыслить этой невозможности. Многим людям, как в Церкви, так и вне ее, представляется, что богослужбное пение продолжает существовать, а если оно и не существует в силу каких-то причин, то может быть восстановлено по воле человека. Такая нечувствительность к реальному положению вещей связана с утратой живого аскетического опыта. Другими словами, то отсутствие живого аскетического опыта, которое делает невозможным реальное существование богослужбного пения, в то же самое время и создает иллюзию его существования. Теоретическое обоснование этой иллюзии заложено еще в трактате Коренева, утверждающего единство богослужбного пения и музыки. Ведь соединить понятия богослужбного пения и музыки можно только тогда, когда пение и аскетика разделились между собой, превратившись в разные понятия. Именно в этом слиянии понятий

богослужебного пения и музыки за счет разделения понятия пения и аскетики кроется как причина невозможности существования богослужебного пения в нашем мире, так и иллюзия его существования.

Иллюзия существования богослужебного пения есть одно из существенных свойств современного сознания, и возникновение этой иллюзии с точки зрения православной традиции есть симптом вхождения земной истории в свою заключительную фазу. Православная историческая концепция, базирующаяся на тексте «Апокалипсиса», подразделяет новозаветную историю на семь периодов, каждый из которых отличается определенным состоянием Церкви и соотношением Церкви и мира. Согласно мнению ряда отцов Восточной церкви, мы живем в последний, седьмой период истории, который определяется в «Апокалипсисе» как период Лаодикийской церкви. Основопологающим свойством периода Лаодикийской церкви является нечувствие к собственному бедственному состоянию. В тексте «Апокалипсиса» это выражено следующим образом: «Ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг» (Ап. 3.17). Таким образом, главная беда и главный грех Лаодикийской церкви заключаются не в ее нищете, не в ее беспредельной бедности, но в ее нечувствии к своему бедственному, нищенскому состоянию. Это нечувствие собственной ущербности порождает иллюзию самодостаточности. Частным проявлением этой иллюзии и является иллюзия существования богослужебного пения в условиях современного мира.

В наши дни эта иллюзия поддерживается двумя факторами. Первый фактор есть фактор старообрядчества. Старообрядцы, руководствуясь древнерусской традицией, прекрасно осознают разницу между богослужебным пением и музыкой, не допускают проникновения музыки в богослужение и стараются придерживаться только тех средств, которые может предоставить древнерусская певческая система. Но древнерусская певческая система используется старообрядцами не в ее первоначальном, чистом виде, но в формах, насквозь пронизанных музыкальным началом. Если говорить точнее, то

старообрядцами усвоена певческая система, базирующаяся на втором образе молитвы, который должен рассматриваться как утрата и разрушение третьего образа молитвы, являющегося основой первоначальной цельной формы существования богослужебного пения. Это значит, что старообрядцы пользуются древнерусской певческой системой в ее разрушающемся, деградирующем состоянии и что такое существование богослужебного пения следует считать доказательством невозможности его полноценного существования.

Вторым фактором, создающим иллюзию возможности существования богослужебного пения в наши дни, является медиевистика, которая на базе изучения древнерусской певческой системы обещает осуществить ее реконструкцию в живой практике. В этом случае иллюзия возникает в силу того, что современные ученые-медиевисты воспринимают древнерусскую певческую систему как специфическую область музыкального искусства. Им кажется, что если расшифровать весь корпус древнерусских богослужебных мелодий и обеспечить его аутентичное исполнение, то тем самым само собой произойдет возвращение древнерусской певческой системы к жизни. При этом совершенно упускается из виду, что существование этих мелодических структур немислимо вне выполнения определенных молитвенных, социальных и бытовых условий. И даже если представить, что наука сможет вскрыть всю эту взаимосвязанность мелодических, молитвенных, социальных и бытовых форм, то она никогда не сумеет превратить открывшуюся ей картину в живую реальность. При помощи медиевистики можно достичь знания о существовании системы взаимосвязанностей, но нельзя рассчитывать на то, что открытая медиевистикой система станет предметом реального переживания и тем самым воплотится в жизнь, ибо для такого воплощения современный человек не имеет жизненных возможностей.

Цель настоящего исследования заключается в том, чтобы показать, что каждый элемент структуры древнерусского богослужебного пения обладает определенным метакультурным и метаисторическим содержанием, которое

предопределяет форму этого элемента и обуславливает само его существование. Теперь можно сказать, что конкретным определенным метакультурным и метаисторическим смыслом наполнена не только структура древнерусского богослужебного пения, но и история его разрушения и деградации. Процесс деградации древнерусской певческой системы есть не просто исторический процесс, но разворачивание божественного откровения в земной истории. Этот процесс можно рассматривать как частный случай общего процесса расцерковления, или десакрализации, мира. Рассмотренные выше попытки восстановления древнерусской певческой системы и преодоления деградационного процесса доказывают невозможность осуществления их человеческими средствами. Вот почему так важно преодолеть все иллюзии, создающие впечатление возможности восстановления древнерусского богослужебного пения, и проникнуться идеей невозможности существования его в современном мире. Необходимо осознать эту невозможность как откровение, как сообщение миру некоей истины, находящейся за пределами мира. И только тогда, когда мы отбросим все иллюзии и воспримем факт невозможности существования богослужебного пения во всей глубине и во всем его объеме, мы откроем доступ к пониманию древнерусской певческой системы, а тем самым и к пониманию своего места в общем историческом процессе.

54

До сих пор я старался избежать традиционного прямого комментирования, следующего непосредственно за комментируемым текстом, но сейчас я просто не могу удержаться от соблазна прокомментировать предыдущий фрагмент, содержащий один из заключительных разделов «Трактата о богослужебном пении». Ведь этот текст практически представляет собой не столько некое отвлеченное умозрение, сколько емкую формулу, которая не только раскрывает смысл того, что происходило со мной в Духовной академии, но и объясняет то, почему мне пришлось оставить преподавание.

Наверное, тут можно было бы настаивать на своем и вопреки историческим обстоятельствам и воле Божией продолжать упорные попытки восстановления норм древнерусского богослужебного пения, но при этом возникал вопрос: а не является ли это упорство всего лишь следствием моей гордыни? Один монах говорил мне, что когда придет Антихрист, то служить ему будут по строгим древним канонам, иконы Антихриста будут писаться по древним иконографическим прописям, а пение будет отвечать всем требованиям византийской и древнерусской богослужебно-певческой системы, и все это будет происходить только для того, чтобы тешить гордыню таких людей, как я. Тогда я не знал, что возразить этому монаху. Впрочем, я не знаю, что возразить ему и сейчас...

55

Трактат о богослужебном пении

Заключение

об изучении древнерусского богослужебного пения

Наше исследование древнерусского богослужебного пения начиналось с определения предмета исследования, а кончилось утверждением невозможности существования его в условиях современного мира.

Теперь нужно отметить, что когда говорилось о принципиальной невозможности существования богослужебной певческой системы в наши дни, то подразумевалась невозможность существования ее как единого живого целого, однако части, некогда составляющие это единое целое, реально существуют и ныне, и именно они-то и должны являться объектом исследования.

Таким образом, говоря о древнерусском богослужебном пении как о предмете исследования, недостаточно ограничиться одним лишь определением его как предмета исследования, необходимо указать на то, в какой степени он

доступен современному исследователю. То, что было некогда живым целым, ныне существует в виде целого ряда видов деятельности, специальностей или дисциплин. То, что представляло собою единый предмет, распалось на несколько предметов, и мы прежде всего должны определить, какие именно предметы образовывали существующее ранее целое, и только потом можем пытаться восстановить это целое путем соединения составляющих его предметов. На практике это означает то, что нам необходимо учесть все существующие ныне источники, на базе которых возможно будет восстановить картину целого.

В наиболее чистом и совершенном виде древнерусскую певческую систему представляют рукописи конца XV — начала XVII века. Именно в этот период окончательно сформировался корпус богослужебных певческих книг и древнерусское богослужебное пение обрело вид цельной и законченной системы. Именно рукописи этого периода содержат образцы богослужебного пения в самом чистом, не затронутом никакими музыкальными влияниями виде, и именно эти рукописи должны стать основным объектом нашего внимания. Однако для того, чтобы рукописи этого периода смогли раскрыть свои секреты, нам необходимо не только привлекать материал пометных рукописей XVII века, но заняться изучением поздних старообрядческих рукописных традиций XVIII-XX веков и даже учесть опыт синодальных нотолинейных изданий.

Работа с рукописным материалом, и прежде всего с рукописями конца XV—начала XVII века, может привести и к восстановлению мелодической структуры богослужебных песнопений в ее первоначальном облике — и в этом видят свою конечную цель многие ученые-медиевисты. Однако на самом деле мелодическая структура песнопений есть только часть, входящая в состав более обширного целого. Ее можно уподобить видимой части айсберга, которая находится над водой, в то время как гораздо большая его часть скрывается под водой и остается невидимой. К одной из таких невидимых частей можно отнести «Устав» или «Типикон». В отличие от мелодической структуры,

воспроизводимой голосом и воспринимаемой на слух, «Типикон» не принимает видимого, непосредственного участия в процессе звучания, однако, предопределяя соединение песнопений в службе, именно «Типикон» предопределяет мелодический облик целого. Можно сказать, что содержание рукописных певческих книг — это лишь кодификация мелодического материала, который превращается в живое целое последование службы только благодаря указаниям «Типикона». Содержание самого «Типикона» не сводится только лишь к указаниям соединения богослужебных мелодий между собой, но поскольку эта мелодическая регламентация является одной из функций «Типикона», то он должен рассматриваться как неотъемлемая органическая часть богослужебной певческой системы. В этом смысле под «Типиконом» нужно подразумевать не только конкретную книгу, но вообще «Устав» как церковную дисциплину, и, более того, нужно иметь в виду историю «Устава». Для понимания формообразующих механизмов богослужебного мелодизма крайне важно изучение и новгородских «чиновников» XVI века, а также и других уставных документов и соборных постановлений XVI-XVII веков. Все это рассматриваемое и изучаемое ныне как самостоятельная, отдельная дисциплина являлось некогда неотъемлемой частью богослужебной певческой системы, причем частью настолько значимой, что любое игнорирование ее как составной части певческой системы закрывает нам доступ к пониманию всей системы в целом.

Однако и это не исчерпывает всей полноты богослужебной певческой системы, ибо «Устав», понимаемый как формообразующая сила мелодической структуры, сам может быть рассмотрен как разворачивание в литургическом времени творения Иисусовой молитвы. Изменения, происходящие с «Уставом» в историческом процессе, обуславливаются видом и состоянием, в котором находится практика Иисусовой молитвы, а это уже относится к компетенции аскетики. Именно таким образом аскетика становится составной частью богослужебной певческой системы. И не просто составной частью, но частью основной и определяющей, благодаря чему все богослужебное пение может

рассматриваться как аскетическая дисциплина. Православная аскетика традиционно подразделяется на два раздела — деятельный и умозрительный, каждый из которых фиксируется в определенных видах письменных памятников и каждый из которых по-своему влияет на окончательный облик богослужбной певческой системы. Умозрительный раздел аскетике излагает наиболее общие и фундаментальные принципы молитвы, внимания и борьбы с помыслами, раскрывая их внутренний смысл и назначение. Деятельный раздел аскетике содержит практические рекомендации и рецепты приемов молитвы, концентрации внимания и жизненного поведения. В древнерусской письменной традиции широко представлены оба раздела, но в аскетике все же главным являются не письменные источники, но реальная жизненная практика, основывающаяся на устной традиции и личной преемственности от старца к ученику, осуществляемой только в условиях монашеской жизни. Расцвет монашеской жизни в России приходится на XIV-XV века. Именно этот период времени называют «золотым веком русской святости», и именно в этот период древнерусское богослужбное пение формируется как аскетическая дисциплина, чтобы в XVI веке предстать перед нами в полностью сложившемся, законченном виде. В XVII веке наступают признаки упадка аскетических традиций, а первую половину XVIII столетия можно определить как время катастрофы русского монашеского идеала, причем катастрофы настолько глубокой, что устная аскетическая традиция казалась прерванной и безвозвратно утраченной. Утрата аскетической традиции привела к тому, что древнерусская певческая система не только прекратила свое существование, но была предана полному забвению. Во второй половине XVIII века начинается возрождение древнерусской аскетической традиции, вдохновляемое личностью преподобного Паисия Величковского. Это возрождение приводит к новому расцвету аскетике и монашеской жизни в XIX веке. Возникают новые монастырские традиции преемственности, примерами которых могут служить традиции оптинских, глиньских и валаамских старцев. Соприкосновение с современной монашеской жизнью и современной аскетической практикой

может нам помочь в понимании аскетики как одной из частей, составляющих некогда единое тело богослужебной певческой системы.

Когда мы говорим о том, что на основании наблюдений над современной аскетической практикой мы можем судить о месте аскетики в древнерусской певческой системе, то при этом необходимо сделать одну оговорку. Дело в том, что возрождение аскетических традиций в XVIII-XIX веках не повлекло за собой возрождения древнерусской певческой системы и богослужебного пения как такового. Это связано не с тем, что возрожденная традиция аскетики представляла собою какую-то преобразованную, изменившуюся традицию, но прежде всего с тем, что аскетическая традиция оказалась в новых социальных и государственных условиях. Во-первых, Россия XVIII-XIX веков была уже не православным царством, но секулярной империей. Во-вторых, несмотря на явное возрастание авторитета старчества в среде простого народа, подавляющая часть просвещенного общества оставалась абсолютно равнодушной и даже враждебной по отношению к монашеству и к аскетике вообще. То, что такие фигуры, как Гоголь, Достоевский, а также многие славянофилы находились в тесном контакте с оптинскими старцами, проповедовали и популяризировали их метод жизни, было скорее исключением и часто вызывало враждебную реакцию в русском обществе. Все это свидетельствует о том, что хотя возрождение древнерусской аскетики было явным и неоспоримым, но сама аскетика не могла стать центральным и единственным идеалом общества и не могла уже занимать то главенствующее место, какое занимала она в России XV-XVI веков.

Как бы там ни было, современному исследователю в той или иной степени доступны три отдельно существующие области явлений, некогда образывавшие единую систему богослужебного пения. Это певческие рукописи конца XV -начала XVII века, это богослужебный «Устав», как практикуемый ныне, так и восстанавливаемый на основе рукописной традиции XV-XVII веков, и это, наконец, аскетическая практика, осуществляемая в рамках монашеской жизни. Очень важно подчеркнуть, что ныне эти области

существуют совершенно независимо друг от друга и не могут быть пережиты как единое целое. Интеллектуальное представление о единой целостности богослужбной певческой системы возникает в результате изучения каждой отдельно взятой области, входящей в состав богослужбного пения, и это интеллектуальное представление есть предел, которого может достигнуть современный научный метод. Для того чтобы подняться над интеллектуальным представлением и достигнуть подлинного переживания древнерусской певческой системы, необходимо перейти от интеллектуального научного познания к познанию пения «собственной жизнью». Необходимо подчинить свою жизнь определенной регламентации, наполнить ее определенными формами поведения, а также определенными формами социальных установок и психологического тренинга. Однако, поскольку человек, предоставленный самому себе, не в состоянии адекватно оценивать результативность подобной деятельности, то ему необходимо находиться под наблюдением лица, способного контролировать и правильно оценивать каждый шаг жизненного пути со стороны. Другими словами, необходимо поступить в обучение или в послушание к учителю-старцу, а это значит — необходимо вступить на аскетическое поприще, стать на путь аскетического преобразования жизни и сознания. Древнерусская певческая система является аскетической дисциплиной и постигнута по-настоящему может быть только на базе аскетически преобразованной жизни и аскетически преобразованного сознания.

Современное сознание, стремящееся к адекватному пониманию древнерусского богослужбного пения, сталкивается с непреодолимым препятствием, заключающимся в невозможности аскетического преобразования сознания. Подобно тому как для понимания музыки как вида искусства необходимы навыки эстетического оценивания, так и для понимания древнерусского богослужбного пения как аскетической дисциплины необходимы навыки аскетического оценивания, но именно этих-то навыков и не может быть в наши дни из-за почти что полной утраты аскетических

традиций. Однако из того, что древнерусское богослужebное пение не может существовать в современном мире как единое целое явление и что адекватное постижение его теперь невозможно, совершенно неверно делать вывод о том, что изучение его бесперспективно и бесполезно для нас. Уже сам факт осознания того, что объекта нашего исследования нет в современном мире и что даже историческая реконструкция его весьма проблематична, может дослужить отправной точкой для выхода на новые горизонты понимания.

В одном из своих сочинений Хайдеггер писал о том, что «христианская философия» остается вещью еще более нелепой, чем идея квадратного круга, ибо квадрат и круг еще сходятся в том, что они пространственные фигуры, тогда как христианская вера и философия разделены пропастью. Сказанное Хайдеггером о философии и ее отношении к христианской вере может быть полностью приложимо и к музыке. Забытая в наши дни истина о несовместимости христианской веры и музыки легко обнаружит себя, если мы вспомним те более чем напряженные отношения Церкви и музыки, которые имели место на протяжении более чем тысячи лет с момента возникновения Церкви на земле. Тогда нам станет ясно, что «христианская музыка» могла возникнуть только в более поздние времена — как результат ослабления позиций Церкви и христианства в мире. Византийское осмогласие, так же как и западное григорианское пение, особенно в его классическом виде, до появления тропов и секвенций, а также до проведения реформ Гвидо Аретинского, являются не музыкальными, но богослужebно-певческими системами. Процесс постепенного превращения этих богослужebно-певческих систем в системы музыкальные начался примерно с XI века и набрал полную силу уже в XIII-XIV веках. Поскольку проблемы, связанные с этим процессом, более подробно рассмотрены в опубликованной нами ранее «Истории богослужebного пения», то здесь мы более не будем останавливаться на них. Сейчас для нас важно подчеркнуть лишь то, что идея «христианской музыки» есть идея относительно поздняя, возникшая вследствие отпадения мира от христианских, церковных

начал, и что когда начала эти были живы и действенны, то музыка ни в каком своем проявлении не могла служить звуковым эквивалентом веры.

Богослужбное пение как аскетическая дисциплина есть путь мистического соединения человека с Богом через обожение. Музыка как вид искусства есть художественное воспроизведение взаимоотношений человека и Бога через создание произведения. Музыка — это прежде всего произведение, вещь или “opus”. И когда мы говорим о музыкальном процессе, то имеем в виду процесс создания музыкального произведения. Идет ли речь о создании композитором нового произведения или о воссоздании произведения исполнителем в процессе исполнения — и в том и в другом случае мы имеем дело с произведением, художественно воспроизводящим какое-то состояние человеческого сознания. Вот почему любая попытка исполнения богослужбных песнопений — будь то концерт, аудио-или видеозапись — моментально превращает богослужбное пение в музыку, ибо процесс внебогослужбного исполнения превращает исполняемое песнопение в произведение, в котором подлинное аскетическое соединение с Богом неизбежно подменяется художественным воспроизведением этого соединения. Богослужбная певческая система может быть действительным путем аскетического соединения с Богом только тогда, когда она переживается как единое целое во всей полноте своей структуры, когда она полностью сливается и отождествляется с жизненным потоком, когда она становится содержанием жизни человека. Любое искусственное вычленение фрагмента распева из его общей мелодической структуры приводит к полному обесмысливанию не только выключенного фрагмента, но и всего принципа распева, ибо сама идея возможности подобной фрагментации сводит на нет идею распева как единого метода организации жизни. На практике это означает, что ничто не может увести нас дальше от понимания принципа распева, чем концертное исполнение отдельных песнопений, входящих в состав данного распева. Подобное исполнение заставляет человека думать, что он принимает участие в мелодическом потоке распева и тем самым подчиняется определенному методу

организации жизни. На самом же деле он принимает участие всего лишь в фрагментарном и иллюзорном воспроизведении жизни, внутреннее наполнение которой остается за пределами затраченных усилий. Вот почему концертное исполнение богослужебных песнопений является самым злостным извращением сущности богослужебного пения вообще и принципа распева в частности.

Здесь особо следует подчеркнуть еще и тот момент, что проблема существования богослужебного пения в условиях современного мира ни в коем случае не может рассматриваться в свете столь распространенных ныне тенденций аутентичного исполнения музыки прошлых эпох. Аутентика, как она понимается в современном смысле, распространяется только на аутентичность исполнения, то есть на соответствие исполняемого ныне с первоначально замышленным исполнением. Если распространять идею аутентического исполнения на богослужебное пение, то следует признать, что в данном случае аутентика не может исчерпываться манерой исполнения или способами звукоизвлечения, но неизбежно перерастет в вопрос аутентизма жизни, то есть в вопрос соответствия настоящей жизни определенным формам и требованиям жизни, заданным ранее. Но это уже есть вопрос не аутентики, но аскетики, и здесь опять — в который раз — мы упираемся в проблему аскетического преобразования сознания, без которого немислимо полноценное познание древнерусского богослужебного пения.

Для того чтобы действительно приступить к изучению древнерусского пения, мы должны изучить саму проблему аскетического преобразования сознания или хотя бы рассмотреть надобность постановки этой проблемы. Пожалуй, если бы не трактат Иоакима Коренева, сама проблема казалась бы надуманной и даже несуществующей. Хотя весь пафос трактата направлен на доказательство единства понятий богослужебного пения и музыки, уже само возникновение надобности такого доказательства свидетельствует о том, что богослужебное пение и музыка все же не одно и то же.

Трактат Иоакима Коренева появился в момент исторического слома на стыке времен. Он знаменовал собою окончание времени богослужебного пения и начало времени музыки. В России это был момент смены парадигм — сознания, мира, Церкви. Но, может быть, самое главное для нас в этом моменте заключается в том, что это время есть время появления человека нового типа, ибо именно в этот момент на исторической сцене появляется человек играющий, вытеснивший из жизни человека молящегося. Человек играющий познает мир как игру, через посредство игры, и даже религиозная сфера деятельности рассматривается им как одно из проявлений феномена игры — в этом можно убедиться на примере книги Иохана Хёйзинги. Современный мир есть порождение человека играющего, и современный исследователь независимо от своих личных убеждений и устремлений неизбежно принадлежит к типу человека играющего. Проблема противопоставления богослужебного пения и музыки есть в конечном итоге проблема противопоставления человека молящегося человеку играющему. И здесь возникает вопрос: в какой степени человек играющий может понять человека молящегося и в какой степени игра как метод познания может проникнуть в область молитвы, понимаемой как объект изучения? Мы вступаем в весьма сомнительную область, в которой молитва может рассматриваться как одна из форм существования игры, а феномен игры пониматься как одно из возможных проявлений молитвы. Вот почему первым шагом на пути, ведущим к изучению древнерусского богослужебного пения, должно являться жесткое разграничение областей игры и молитвы и вытекающее из этого разграничения разведение понятий богослужебного пения и музыки. Настоящее исследование не могло решить весь круг вопросов, связанных с этой проблемой, и его задачей являлось лишь обозначение и указание на данную проблему. Однако думается, что это обозначение и указание на проблему со временем может открыть некоторые новые перспективы в области изучения древнерусской певческой системы.

- Где ты была сегодня, киска?
- У королевы у английской.
- Что ты видала при дворе?
- Видала мышку на ковре.

Мне очень нравится и сам этот английский стишок, и то, что сделал с ним Андрей Хржановский в мультфильме «Чудеса в решете», в котором мне посчастливилось поучаствовать в качестве композитора. Сначала мы видим, как кошка идет по анфиладе роскошных дворцовых залов, потом мы видим, как кошка попадает в тронный зал, где окруженная многочисленными придворными королева Англии покрывает маской свой таинственный лик, и когда она отводит эту маску, то мы видим, как под ней оказывается другая маска, то есть мы видим свершение некоего высокого монархического таинства, но это видим только мы, ибо оказывается, что главная героиня — кошка — не видела ничего этого, а видела только мышку, пробегающую по ковру. Это замечательный пример наличия различных оптик и различных оптических фильтров, позволяющих или, наоборот, не позволяющих нам увидеть определенное наличное явление. Мы видим только то, что есть мы сами, и мы не можем увидеть ничего другого, даже если это будет находиться перед самыми нашими глазами. Все это как нельзя лучше иллюстрирует взаимоотношения современного сознания с Церковью. Если быть совсем кратким, то суть христианства заключается в совершении брачного пира, и все мы — все человечество — призваны Богом на этот пир в брачный чертог, который есть не что иное, как Церковь. Я не буду говорить о тех, кто под разными уважительным предложениями уклонился от приглашения и отказался от участия в пире, но даже не все из тех, кто явился на пир, смогли соответствовать обстановке брачного торжества, как об этом свидетельствует Евангелие. И тут происходит нечто очень схожее с только что приведенным мной английским стишком. Подобно киске, побывавшей в королевском дворце, но вместо королевы Англии увидевшей там мышку, многие из нас, оказавшись в Церкви, не видят брачного пира Царя Славы, а видят что-то свое.

Кто-то видит «ряд попиков, кушающих севрюжину», кто-то видит Ельцина или самого Путина со свечкой в руках, кто-то видит Никиту Михалкова или кого-нибудь похлеще, но, кого бы и чего бы этот кто-то ни видел в Церкви, он должен знать, что он видит именно то, что представляет собой на данный момент. Он видит то, что позволяет ему видеть его оптика, и не видит того, что отсекают его оптические фильтры. Поэтому для тех, кто услышал в себе призыв прийти на брачный пир, совершенно непродуктивно смущаться тем, что можно сейчас увидеть в Церкви. Нужно просто следовать своим путем, не обращая внимания ни на каких бегающих по ковру мышек, и помнить слова Христа, обращенные к смущающемуся Петру: «Что тебе до того? Ты иди за Мною».

57

Если попробовать расширить применение метода автоархеологии и приложить этот метод к современному миру в целом, то можно получить следующие положения: современный мир в основной своей массе не нуждается в Боге, следовательно, Бог не нуждается в основной массе современного мира. И еще: для основной массы современного мира Бог умер, следовательно, для Бога умерла основная масса современного мира. Но если все это действительно так, то получается, что мы живем в почти что умершем и не нужном Богу мире, и это очень похоже на правду, ибо мир, который достался нам в удел, представляет собою руины во всех мыслимых смыслах: и в экологическом, и в нравственном, и в эстетическом, и в религиозном.

Историческим аналогом этого состояния является разрушенный Иерусалим, оплакиваемый пророком Иеремией. Плач пророка — это не просто плач отчаяния и безысходности, это плач-молитва, плач-надежда, плач — осознание собственного предательства высшей реальности, предательства Бога, предательства мира, предательства себя, которое и послужило причиной разрушения и Иерусалима, и мира. Вот почему единственно реальным и конструктивным действием в нашем мире может быть только бесконечное повторение ритуального пророческого плача, ибо, только покаянно оплавав собственное предательство, можно надеяться на то, что

когда-нибудь Бог попустит нам собрать камни разрушенного Иерусалима и воздвигнуть из них новый храм, новый мир и новое сакральное пространство.

Одним из важнейших следствий того, что мы живем в почти что умершем и не нужном Богу мире, является как раз то пространство расцерковленной культуры и то пространство обескультуренной Церкви, о которых я уже писал. То, что ранее представляло собой единое и целое сакральное пространство, распалось сначала на пространство Церкви и пространство культуры, а затем эти уже распавшиеся части, лишившись взаимообщения и подпитки друг друга, обрели качества расцерковленности и обескультуренности. Но сказать, что изначально единое сакральное пространство при своем распаде становится расцерковленным и обескультуренным, — это все равно что сказать, что соль утратила свою силу. А если соль утратила свою силу, то что сделает ее соленой? Этот вопрос в Евангелии как бы повисает в воздухе. И правда, обессоленной соли, кажется, уже ничто не сможет вернуть силу. Но все возможно для Бога, склонившего ухо к покаянному плачу, и, стало быть, покаянный плач способен вернуть утратившей силу соли ее прежнюю соленость и воздвигнуть новое сакральное пространство на месте пространства, утратившего свою сакральность. Вот почему постановку спектакля «Плач пророка Иеремии» в «Школе драматического искусства» у Васильева я без преувеличения считаю ключевым событием нашего времени, хотя оно и произошло на обочине «мейнстрима» и о нем вообще мало кто знает. Это ритуальное действие, конечно же, еще не является полноценной частью пространства Церкви, но оно уже явно и не принадлежит полностью пространству культуры. «Плач пророка Иеремии» каким-то странным образом находится между пространством расцерковленной культуры и пространством обескультуренной Церкви, таинственно обозначая место, на котором когда-нибудь, со временем, возможно, возникнет новое сакральное пространство, и поднимающаяся в четвертой главе «Плача» упавшая стена разрушенного Иерусалима — гениальная находка Васильева — внушает надежду на то, что это пространство все же будет обретено в будущем. Вопреки всем своим сомнениям я укрепляюсь в этой надежде каждый раз, когда оказываюсь в Свято-Троицком коломенском монастыре, ибо твердо знаю, что чудо возрождения сакрального пространства может произойти только на фундаменте монашеского подвига и только через монашеский подвиг.

Вообще, мне кажется, что каждый, кто действительно желает прикоснуться к проблеме сакрального пространства, должен обязательно увидеть интерьер церкви Марторана в Палермо. Живя в Чефалу, мы с Таней неоднократно наезжали и в Палермо, и в Монреале, где, воздавая должное и монреальским мозаикам, и Палатинской капелле, мы тем не менее, не сговариваясь, отдали свое предпочтение этой небольшой церкви. Ее внутреннее пространство представляет собой, может быть, один из самых совершенных образцов сакрального пространства.

Мне кажется, именно здесь, как нигде, можно скорее всего научиться говорить и научиться молчать. В этой церкви смысл генерируется не на вербальном уровне, но на уровне сакральных пространственно-геометрических параметров, подчиняющихся своему воздействию и иерархическое расположение мозаичных образов, и каждого из тех, кто попадает в его силовое поле. Чистота и интенсивность этого пространства, основополагающим модулем которого является круг неба, вписанный в квадрат земли, очевидно, смущает католическое сознание, и поэтому храм посещают в основном албанцы-христиане (бывает и такое!), проживающие замкнутыми общинами где-то в окрестностях Палермо и служащие по византийскому обряду. Что же касается нас с Таней, то мы были столь сильно вовлечены в силовое поле пространства Мартораны, что сами уже не могли уйти оттуда, в результате чего каждый раз требовались специальные усилия служителей и билетеров, напоминающих нам о том, что время посещения церкви окончилось и что нам пора направляться к выходу. Однако основной урок пространства Мартораны заключался для меня даже не в том соприкосновении с силовым полем, воздействие которого можно было испытать, оказавшись там, но в том искаженном и обезображенном виде, который это пространство обрело где-то в XVI веке.

Я думаю, что на свете нет другого подобного пространства, в котором столкновение двух цивилизаций — византийской цивилизации и цивилизации европейской — можно было бы наблюдать с такой осязательной очевидностью. Вообще, конечно же, совершенно уму непостижима та бесчувственность и та безграмотность, которую проявили иезуиты по отношению к перестраиваемому ими

пространству. По сути дела, они показали себя сущими варварами, но с точки зрения Византии европейцы и есть не кто иные, как варвары, чуждые подлинного чувства сакрального начала. Западноевропейская цивилизация изначально профанна. Эпоха Просвещения, которую с церковных позиций следовало бы называть, скорее, Эпохой Помрачения, и все, что последовало за этой эпохой, представляет собой только вершину айсберга. Воля к профанизации, воля к расколдовыванию мира начала заявлять о себе на самых ранних стадиях становления этой цивилизации. Уже готика является фактическим разрывом с принципами сакрального пространства, бережно сохраняемыми Византией. Так что противостояние Европы и Византии — это не просто противостояние двух различных цивилизаций, это противостояние сакрального и профанного начал. Мы живем в мире, в котором целиком и полностью возобладали европейская цивилизационная парадигма, и поэтому мы видим то, что видим. Мы видим изуродованное пространство Мартораны, мы видим храм Христа Спасителя, мы видим нас самих, и я бы не сказал, что все это представляет собой какое-то отрадное зрелище...

59

Я уже писал о том, что в жизни, скорее всего, не бывает ничего случайного, и лишним подтверждением этому может служить книга «Описи Саввино-Сторожевского монастыря XVII века», изданная в 1994 году и попавшая в мои руки как раз в тот момент, когда я все более и более явственно начал дрейфовать в сторону пространства культуры.

Эта книга каким-то удивительным образом заключала в себе сразу два послания, обращенные ко мне. Одно послание возвращало меня во времена моего счастливого звенигородского детства, проведенного мною под сенью разоренного и опустошенного монастыря. А другое послание исходило из более отдаленного времени — времени наивысшего расцвета обители преподобного Саввы, времени, наполненного удивительными священными предметами и не менее удивительными бытовыми вещами, которые были полностью изъяты из пространства моего детства, так что я уже не имел ни малейшей возможности увидеть их и видел лишь одну

зияющую пустоту, находящуюся на их месте. Эти два послания каким-то чудесным образом накладывались друг на друга. Воспоминания моего детства накладывались на описи XVII века, а описи XVII века накладывались на мои детские воспоминания, и все это, сходясь в единой фокусной точке пространства Саввино-Сторожевского монастыря, создавало совершенно удивительный стереоскопический эффект или даже скорее эффект 3D. Живой стереоскопический образ, возникший в моем сознании под воздействием полученного мною двойного послания, входил в какое-то чудовищное противоречие с тем, что окружало меня тогда непосредственно, — и с бездарным воссозданием храма Христа Спасителя, и с его бесчисленными двойниками, заполнившими собою все пространство России, и с прочими топорными восстановительными работами. Иногда мне казалось, что если бы камни могли, то они бы возопили: «Если разучились восстанавливать, то перестаньте нас восстанавливать! Оставьте нас спокойно умирать! Не докучайте нам своей пошлой жизнью и своей бездарностью!» Впрочем, тут же мне начинало казаться, что это вопят не камни, но вопит моя собственная гордыня, мешающая мне правильно оценить происходящие на моих глазах процессы.

Как бы то ни было, «Описи Саввино-Сторожевского монастыря XVII века» превратились в мою настольную книгу. Я постоянно читал и перечитывал ее и никак не мог начитаться. То, что мне раньше только смутно грезилось в перечислении кораблей «Илиады», в длинных перечнях Рабле или в библейских родословиях, теперь предстало передо мной наяву. Причем это не было перечислением каких-то абстрактных или не имеющих ко мне никакого отношения вещей, но было перечислением вещей и предметов, связанных со мной крепкой двойной связью. С одной стороны, я свободно мог и даже должен был бы увидеть эти вещи, а с другой стороны, крутые повороты истории отняли у меня возможность увидеть их. В результате всего этого у меня возникли какие-то тесные и даже интимные отношения с этим текстом. Это был мой текст, и я был его эксклюзивным читателем, ибо я чувствовал, что он был издан теперь специально для меня и что по-настоящему прочесть его могу только я. Но, конечно же, дело заключалось не только в каком-то моем особом отношении к этому тексту, ибо я уверен, что независимо ни от чего он представляет собой совершенно исключительное явление уже сам по себе. Здесь

каждая вещь, каждый предмет освобождается от нарративных, психологических, идеологических и прочих напластований и предстает в своей изначальной природе. Здесь каждая вещь и каждый предмет практически превращается в ready made и обретает мощь дюшановского писсуара. Все это буквально завораживало меня, и в тот момент я совершенно искренне полагал, что нет и не может быть лучшего литературного текста.

Однако не меньшее значение имело и само время возникновения этих описей. Так, опись монастырской ризницы была произведена в 1667 году, а описи монастырской и келарской казны — в 1676 и 1677 годах соответственно. Но именно в эти годы, вернее, именно в это десятилетие и происходила та бурная полемика вокруг вопросов богослужебного пения которая послужила поводом написания моего «Трактата о богослужебном пении». Именно в эти годы, а если быть точнее, то именно в 1668 году старец Саввино-Сторожевского монастыря Александр Мезенец возглавил вторую комиссию по исправлению певческих книг и составил «Извещение о согласнейших пометах» — теоретический трактат, известный теперь под названием «Азбуки Александра Мезенца». Так что, как только я увидел «Описи Саввино-Сторожевского монастыря XVII века» и узнал дату возникновения этих текстов, то сразу же понял, что это — месседж, адресованный персонально мне и исходящий не от кого иного, как от самого старца Александра Мезенца. Более того, я понял, что это не просто месседж, но это его благословение, возлагающее на меня миссию сохранения и дальнейшей передачи знаний об аскетических основах древнерусского богослужебно-го пения, и мой «Трактат о богослужебном пении» должен был явиться не чем иным, как исполнением этой благословенной мне миссии.

Читая и перечитывая «Опись Саввино-Сторожевского монастыря», я постоянно пытался найти определение для текстов подобного рода, и тут вдруг обнаружил, что это определение уже найдено академиком Лихачевым, который определил древнерусскую литературу термином «этикетная литература». Этот термин показался мне крайне удачным, тем более что в любой момент он может быть уточнен такими

понятиями, как «этикетно-литургический», «этикетно-обрядовый» или «этикетно-бытовой» текст.

Понятие «этикетность» самым недвусмысленным образом указывает на принадлежность слова какой-то определенной форме бытия, а если говорить точнее, то это понятие указывает на то, что слово должно подчиняться этикетным нормам той ситуации, которой оно принадлежит, то есть с одной стороны, оно должно полностью зависеть от этой ситуации, а с другой стороны, служить ее «этикеткой». В этом смысле «этикетная литература» является полной противоположностью «художественной литературы», точно так же как «этикетное слово» является противоположностью «художественного слова». В отличие от «этикетного слова» «художественное слово» более уже не пребывает в той или иной форме бытия, оно не должно подчиняться нормам какой-либо ситуации и служить ее «этикеткой», оно становится автономным и свободным, а обретя свободу, оно обретает способность описывать различные формы бытия, в чем, собственно, и состоит предназначение художественной литературы. Таким образом, различие между этикетным словом и словом художественным можно свести к различию между состоянием пребывания в формах бытия и состоянием рефлексирования или описания форм бытия, но если речь заходит о состояниях, то это значит, что разбираемая здесь проблема выходит за рамки литературно-филологической тематики и превращается в проблему экзистенциально-антропологическую. И в самом деле, человек, являющий себя этикетным словом, и человек, являющий себя художественным словом, — это не просто различные типы людей, это различные антропологические типы, характеризующиеся различными модусами взаимоотношения с реальностью. И именно некая антропологическая инаковость, некое инаковое отношение к реальности и было тем, что, как я теперь понимаю, так сильно поразило меня в «Описях Саввино-Сторожевского монастыря».

Чтение этих текстов как-то незаметно вернуло меня в русло литературной проблематики, которое я вроде бы окончательно покинул еще в 1972 году. Тогда я полагал, что в тексте «Война и мир» мне удалось осуществить максимально полную редукцию литературного образа к тем пикселям, которые его образуют, но теперь вдруг выяснилось, что я действовал только в пределах пространства художественной

литературы, в то время как открывшееся передо мной пространство этикетной литературы оказалось совершенно не освоенным и не отработанным концептуально. Я увидел в этом некий цивилизационный вызов, брошенный мне, и понял, что я просто обязан закрыть для себя тему этикетной литературы точно так же, как я закрыл тему художественной литературы в тексте «Война и мир». И тут в какой-то момент мне в голову пришло поистине колумбово решение, от которого по моей спине забегали мурашки. Я понял, что мне нужно просто переписать, то есть полностью воспроизвести, «Описи Саввино-Сторожевского монастыря», буквально превратившись в писчего подьячего, и слово в слово повторить тот самый текст, к которому в свое время уже «руку приложил» и соборный старец Макарей Коширский, составивший опись ризницы, и старец Боголеп Курбатов, и подьячий Андрей Яковлев сын Марков, составившие соответственно описи монастырской и келарской казны. Это буквальное повторение одного и того же текста произвело на меня впечатление грома, разразившегося среди ясного неба. Ведь получалось, что текст, написанный в XVII веке, констатировал тотальное наличие каждой описанной вещи и каждого описанного предмета, а тот же самый текст, переписанный мной в конце XX века, констатировал тотальное отсутствие всего того, что описывалось в нем, но это означало, что один и тот же текст, написанный и переписанный в разные моменты времени, полностью менял свое значение и обретал диаметрально противоположный смысл. Осознав это, я испытал такой приступ воодушевления, что чуть было не стал прыгать по комнате и, подобно Пушкину, обзывать себя сукиным сыном, ведь мое переписывание оказалось не просто неким концептуальным жестом, но реальным вписыванием себя самого в извивы исторической судьбы. Здесь уже не я описывал реальность, но сама реальность нацарапывала мною знак своего присутствия на поверхности повседневной жизни. А это было чем-то гораздо большим, чем вписываться в реальность, бродя по московским переулкам...

Даже при самом поверхностном взгляде на проблему взаимоотношений этикетной и художественной литературы совсем не трудно заметить, что здесь дело обстоит практически точно так же, как и в случае взаимоотношений богослужебного пения и музыки. В русской истории художественная литература приходит на смену литературе этикетной, точно так же как музыка приходит на смену богослужебному пению, и если воспользоваться терминологией Монтеверди, то богослужебное пение и этикетную литературу можно определить термином *prima pratica*, а музыку и художественную литературу — термином *seconda pratica*.

Когда все это сложилось у меня в голове, то я пришел к выводу о том, что переписанные мною «Описи Саввино-Сторожевского монастыря» относятся к *prima pratica*, а стихотворения, которые я писал с раннего детства вплоть до 1972 года, есть типичный образец *seconda pratica*, но из этого следовало, что вектор русской истории и вектор моей жизни имели разное направление. Вектор русской истории был направлен от *prima pratica* к *seconda pratica*, а вектор моей жизни был направлен прямо противоположно, то есть от *seconda pratica* к *prima pratica*. Если оставить в стороне вопросы масштаба личности и масштаба дарований, то вектор моей жизни совпадал с вектором жизни Баха и был противоположен вектору Монтеверди. Подобно тому как Бах написал «Искусство фуги», относящееся к *prima pratica*, после относящегося к *seconda pratica* «Хорошо темперированного клавира», так и у меня возникли сначала относящиеся к *seconda pratica* стихи, а затем я переписал «Описи», явно относящиеся к *prima pratica*. И здесь возникают интересные параллели между моими стихами и «Хорошо темперированным клавиром», с одной стороны, и между «Искусством фуги» и «Описями Саввино-Сторожевского монастыря» — с другой.

Подобно тому как каждая fuga «Хорошо темперированного клавира» основана на своей индивидуальной теме, передает свое особое настроение и воссоздает свой неповторимый художественный образ, так и каждое мое стихотворение посвящено своей индивидуальной теме, передает свое особое настроение и воссоздает свой неповторимый художественный образ. Как и последовательность фуг «Хорошо темперированного клавира», так и последовательность моих стихотворений образуют

последовательность высказываний, построенных по типу «это есть стол», «это есть стул», «это есть облако», «это есть человек» и т. д., в которых слова «стол», «стул», «облако» и «человек» выполняют функцию темы. В том, что каждое мое стихотворение посвящено развитию какой-то определенной темы, и заключается суть того, чем занимается художественная литература. Ведь целью художественной литературы, как и всего того, что связано с *seconda pratica*, является описание и воссоздание в малейших деталях и подробностях определенного предмета или явления, ставшего темой произведения, будь то fuga или стихотворение. Совсем по-другому дело обстоит в случае этикетной литературы, принадлежащей области *prima pratica*. Здесь последовательность переписанных мной фрагментов «Описей Саввино-Сторожевского монастыря», также как и последовательность основанных на одной теме контрапунктов «Искусства фуги», образовывала последовательность высказываний, построенных по типу «стол есть это», «стул есть это», «облако есть это», «человек есть это». Если в случае последовательности контрапунктов «Искусства фуги» слово «это» выполняло функцию единой для всех контрапунктов темы, то в случае последовательности фрагментов «Описей» слово «это» выполняет функцию тотального отсутствия чего бы то ни было, ибо, о чем бы ни упоминалось в этих фрагментах, что бы в них ни описывалось, ничего этого давно уже не было. То, что, переписав слово в слово текст XVII века в наши дни, я тем самым изменил его смысл на прямо противоположный, позволило мне более точно определить природу этикетной литературы. Целью этой литературы являлось не описание того или иного предмета, но демонстрация того, что этот предмет вообще есть, или, другими словами, темой этикетной литературы, что бы она ни описывала, всегда было и оставалось некое единое «Есть» — «есть» всех предметов и явлений. Заменив это единое «Есть» на единое «Нет» путем буквального переписывания текста XVII века, я тем самым закрыл для себя проблему этикетной литературы, подобно тому как в 1972 году уже закрыл тему литературы художественной. И хотя и в том и в другом случае я ощущал еще в себе некие ностальгические флюиды, но на чисто теоретическом уровне мой приговор обжалованию не подлежал.

Для того чтобы конструктивно оформить это новое для меня понимание литературы, я решил объединить свои стихотворные тексты 1952-1972 годов с

текстом переписанных мною «Описей Саввино-Сторожевского монастыря», в результате чего должна была получиться одна книга, состоящая из двух частей, содержащих в себе тексты, по своей природе не сводимые друг к другу. Первая часть, содержащая стихи, должна была называться “*Seconda pratica*”, а вторая часть, содержащая тексты «Описей», — “*Prima pratica*”. В этой текстовой ситуации смысл генерировался не тем или иным отдельно взятым текстом, но контекстуальным взаимодействием. Здесь речь должна была идти даже не о взаимодействии текстов, но о взаимодействии различных типов литератур — этикетной литературы и литературы художественной, и это навело меня на мысль о создании некоего металитературного проекта. Конечно же, это был мой первый опыт такого рода, и поэтому он носил несколько формальный и поверхностный характер, но все же именно с тех пор я начал все чаще и чаще задумываться о том методе и том способе действия, который бы позволил мне выйти за пределы литературы при помощи самой литературы. И вскоре, как мне кажется, мне удалось найти такой способ действия...

62

В детстве и в отрочестве меня буквально завораживали те строфы «Евгения Онегина», в которых не было слов и которые состояли из одних точек. Я до сих пор помню и запах этой книги, и ощущение от прикосновения к этим чуть пожелтевшим страницам, на которых среди обычных поэтических слов вдруг возникали магические строчки точек, которые представлялись моему детскому сознанию посланием какого-то иного мира. Я подолгу всматривался в эти точки, и мне начинало казаться, что за ними скрывается какая-то возвышенная тайна. Более того, я начинал думать, что эти бессловесные строфы, состоящие из одних только точек, представляют собой высшее проявление пушкинского гения и кульминационный момент всей русской литературы.

Нужно признаться, что в какой-то степени я думаю так и сейчас, во всяком случае, я всю жизнь мечтал написать книгу, состоящую из одних точек. Однако воплотить подобную мечту в жизнь далеко не так просто. Ведь многоточие есть знак молчания, и написать книгу, состоящую из одних только точек, значит, написать

«книгу молчания». Но прежде чем написать такую книгу, необходимо научиться молчать, а для того чтобы научиться молчать, нужно разучиться говорить. Так что к написанию «книги молчания» ведет долгий и непростой путь — путь превращения человека говорящего в человека молчащего.

По сути дела, человек говорящий и есть тот самый Номо еггans, или человек заблудившийся, о котором я писал уже выше, ибо плутает этот человек не в чем ином, как в собственных словах и в собственных разговорах. Именно бесконечное количество слов образует тот сумрачный и непроходимый лес, в котором, подобно Данте, оказался Номо еггans. Но выбраться из этого леса можно только тогда, когда заблудившийся осознает себя заблудившимся, в противном же случае человек может плутать сколь угодно долго, полагая при этом, что все в порядке, — впрочем, именно так и поступает большинство современных людей. Что же касается меня, то я осознал себя заблудившимся еще в самом начале 1970-х годов, но только в процессе переписывания «Описей Саввино-Сторожевского монастыря» я начал догадываться, в каком направлении мне нужно двигаться. Мой путь, начинающийся со «Стихотворений 1952-1972» и скорректированный «Описями Саввино-Сторожевского монастыря», должен был пролегать через целый ряд текстов, в которых вербальное смыслообразование постепенно сменялось бы новым смыслообразованием, порождаемым состоянием молчания. Каждый отдельно взятый текст должен был фиксировать определенную стадию этого процесса, результатом чего должно было стать создание условий, в которых текст, состоящий из одних только точек, «текст-молчание», мог бы явить себя миру. И к решению именно этой задачи я приступил в 1998 году.

«На новом деловом дворе под сараем корета разобрана и стоит на дровнях, обита сверху кожей черною, а в ней обита сукном красным...» — этот заключительный фрагмент «Описей Саввино-Сторожевского монастыря» почему-то взволновал меня при первом же прочтении. Я сразу же подумал о том, что он заключает в себе какую-то правду о России, и еще я подумал о том, что есть не одна, а две правды.

Правда художественной литературы о России — это карета-бричка, запряженная в гоголевскую птицу-тройку и мчащаяся в неведомые дали, а правда описей Саввино-Сторожевского монастыря — это разобранная «корета», стоящая на дровнях под сараем. И эта последняя правда показалась мне гораздо более правдивой и реальной, чем красивая и поэтично-мечтательная правда художественной литературы. Но потом я подумал: «А почему, собственно, эта разобранная «корета» под сараем есть только правда о России? Не является ли эта правда правдой обо всем мире, о всей нашей цивилизации?»

И чем дальше я думал над этим, тем больше склонялся к мысли о том, что весь современный мир и вся наша цивилизация с ее институтами, прогрессом, правами человека и прочими ноу-хау есть не что иное, как эта самая разобранная «корета». Но эта мысль почему-то не вызывала у меня ни печали, ни сожалений. Да и почему, собственно говоря, она должна была вызывать сожаления? Я думаю, что, по сути дела, человеку вообще не нужны никакие «кореты» и никакие сторонние приспособления, сколь хитроумными бы они ни были. Без всяких ухищрений цивилизации, без всяких подручных средств сам человек своими собственными силами может не только передвигаться по земле, но и летать по небу. Во всяком случае, я верю, что наступит момент, когда, подобно неподвижной куколке, превращающейся в порхающую бабочку, человек ходящий преобразуется в человека летающего. Я действительно верю в это...

Синодик настоятелей

Саввино-Сторожевского монастыря (1398-1919)

Преподобный Савва Сторожевский

игумен Савва II

игумен Феодор

игумен Дионисий

игумен Досифей

игумен Иосиф

игумен Евфросин

игумен Евсевий

игумен Варлаам

игумен Зосима

игумен Дионисий II

игумен Каллист

игумен Савва III

игумен Варсанофий

игумен Серапион

игумен Филофей

игумен Макарий

игумен Мисаил

игумен Афанасий

игумен Филарет

игумен Филофей II

игумен Варлаам II

игумен Евсевий II

игумен Феодосий

игумен Герман

игумен Боголеп

игумен Исая
игумен Макарий II
игумен Иона
игумен Никон
архимандрит Варлаам
архимандрит Герман
архимандрит Никанор
архимандрит Тихон
архимандрит Варнава
архимандрит Сильвестр
архимандрит Мелетий
архимандрит Сильвестр II
архимандрит Трифилий
архимандрит Досифей
архимандрит Антоний
архимандрит Симон
архимандрит Илларион
архимандрит Карион
архимандрит Сосипатр
архимандрит Гедеон
архимандрит Иоаникий
архимандрит Никон
архимандрит Феофил
архимандрит Павел
архимандрит Варфоломей
архимандрит Варлаам
архимандрит Евстафий
архимандрит Павел II
архимандрит Феофилакт
архимандрит Нектарий
архимандрит Мельхиседек

архимандрит Арсений
епископ Серафим
епископ Августин
епископ Лаврентий
епископ Афанасий
епископ Кирилл
епископ Иннокентий
епископ Николай
епископ Исидор
епископ Виталий
епископ Иосиф
епископ Филофей
епископ Алексей
епископ Евгений
епископ Порфирий
епископ Леонид
епископ Никодим
епископ Алексей II
епископ Мисаил
епископ Александр
епископ Тихон
епископ Порфений
епископ Серафим II
епископ Василий
епископ Демитрий

Спаси, Господи, и помилуй души усопших раб Твоих, настоятелей и братии Саввино-Сторожевской обители, и их святыми молитвами помилуй мя грешнаго!

Преподобие отче Савво, моли Бога о нас, грешных!

Описи Саввино-Сторожевского монастыря (фрагменты)

В церкви Рождества Пречистые Богородицы в соборе:

1

На престоле индития бархат червчет, травы серебряные кругами, под ними и меж травами лапки золотные. К тому ж престолу пелена большая, середина бархат червчет, крест дробницы круглые, тридцать четыре дробницы резные, а на них вырезан Спас со святыми, около дробниц обнизано жемчюгом в два ряда, подпись слова, копие и трость и глава Адамля все низано жемчюгом. Кругом пелены бархат таусинной, а на нем вынизан жемчюгом стих Василия Великого «Наг изыдох от чрева матере моя». Около того стиха кругом всей пелены обнизано жемчюгом же, внизу у креста у другой дробницы десяти жемчюжин нет, а в ободках в десяти местах осыпалось, осмидесят жемчюжин по щету нет, во многих местах обронь.

2

Пелена местных икон Спаса и Рождества Богородицы и Савы Чюдотворца, все три вместе три середины бархат червчет, на них кресты, дробницы серебряные позолочены, против Спаса образа двадцать девять дробниц, против Рождества Богородицы тридцать одна дробница, против Савы Чюдотворца тридцать две дробницы, около крестов и подписи слова и копие и трости и Адамли главы и каймы все низаны жемчюгом, а в каймах мелкие дробницы серебряные позолочены, опушка бархат червчет травы золотные и серебряные, подкладка тафта зеленая.

3

Пелена налойная, середина отлас золотной червчет, около середины по кружеву золотному низано жемчюгом, опушка тафта таусинная, а на опушке

шестнадцать дробниц круглых серебряных позлачены. Спас со святыми, да лапчетых тридцать шесть дробниц серебряных позлачены, около тех дробниц и меж ими и около всей пелены по золотному кружеву все низано жемчюгом, подложена тафта зеленая в разных местах. На той пелене жемчюг осыпался, по счету ста жемчюжин нет.

4

Две пелены к образам Петру Апостолу да Пятнице середина бархат червчет, кресты кружево золотное кованое, травы большие з золотом и с серебром, подкладка дороги зеленые.

5

Три пелены, середины бархат червчет гладкой, кресты, в том числе у двух, кружево золотное кованое с серебром, а у третьей крест кружево золотное кованое, опушка у всех бархат персидской по серебру с травами, подкладка у двух дороги светло-зелены, а у третьей дороги двооличные.

6

В церкви у Савы Чюдотворца:

На правой стороне местной образ Савы Чюдотворца в молении предста царица чюдесы Савы Чюдотворца, оклад серебряной чеканной, середины и поля позолочены, у чюдотворца Савы венец и гривна чеканные позлочены. Пелена середина камка лазоревая, травы белые кругами, опушка камка червчетая, крест камка белая, подкладка киндяк зеленой.

7

Подле той иконы местной образ Пречистые Богородицы в молении стоящей на облаце. Спас в молении, Богородица со Святители и Преподобнии, на той же иконе вверху Деисус, обложена серебром, оклад чеканной позолочен, у

Деисус и у Богородицы и у святых венцы чеканные позолочены пелена такая ж, что у образа чудотворца Савы.

8

Перед Деисус паникадило медное, на нем четыре ряда в них тридцать два шендана, яблоко резное, ниже яблока яйцо строкомилово, кисть золото с шелком з белым.

9

На престоле же пелена камка лазоревая, травки белые, подкладка киндяк зеленой, крест благословящей обложен серебром, ветхо, распятие чеканное позолочено.

10

Блюдо оловяное.

11

Книги: восемь служебников обочены бархатом лазоревым, застешки и наугольники серебряные, шестнадцать служебников обочены камною червчею, застешки и наугольники серебряные.

12

Апостол печатной, прописан золотом, обочен обьерью золотною, застешки и наугольники серебряные.

13

Псалтырь писменная в большую десть прописано золотом обочена бархатом тмозеленым, застешки и наугольники сребрены позолочены.

14

Часовник в полдесеть, прописан золотом, оболочен бархатом алым, застешки серебряные.

15

Псалтырь следованием печатная в десь, по обрезу золочено, вкладная соборного старца дьякона Феодосия Панова.

16

Девять влагалищ со служебников настрафильных зеленых да два лазоревых.

17

Ширинка тафта белая, вместо шитья круживо накищено золотом; три ширинки миткальных шито золотом и серебром, накащены шелком червчетым.

18

Образ Пресвятыя Богородицы Владимирские, оклад и венец и гривна чеканное злачено, а в венце и в гривне тринацать камышков разных цветов, убрус и ожерелье жемчужное, в рефид, и да в рефидных же местех камышки маленькие разных цветов, в жестяном киоте за слюдою.

19

Образ Пресвятыя Богородицы Владимирские, оклад резной коруна и дата сканная с финфитью, убрус и ожерелье жемчюг низоно рознь средней и мелкой, в коруне три камня смазни да три камышка смазни мелкие да бирюза, да на коруне камень червец да два камышка зеленых да третей лазорев, простые три жемчюжины, подпись слова резные с финфитью, да на полях в приписи архангели Михаил и Гавриил.

20

Образ Пресвятыя Богородицы Умиление, оклад басменной, венец серебряной белой.

21

Образ Пресвятыя Богородицы Казанские со святыми, оклад басменной, венец у Богородицы резной, убрус и ожерелье жемчужок мелкой, у святых венцы сканные с финфитью.

22

Два поликадила, в них по два яруса, старые; паликадило малое об одном яруссе.

23

Укропник медной весом гривенка с четвертью.

24

Три кадиленки медные с кровлями.

25

Две лампы малые красной меди, луженые, весом две гривенки.

26

Знамена полковые: знамя дорогильная, середина зеленая, крест и опушка дороги желтые; два знамя дорогильных, середина желтая, крест и опушка зеленых дорог, знамя зенденинная, середина темно-зеленая, крест и опушка зеньдень лазорева; знамя, середина киндяк лазорев, крест и опушка зендень красная.

27

Скатерти всякие: скатерть длиною семь аршин, поберег два аршина без четверти; скатерть шитая длиною шесть аршин семь вершков, в ширину аршин семь вершков; скатерть бранная в длину адиннатцать аршин без четверти, в ширину аршин шесть вершков, ветха; скатерть бранная, ветха, в длину семь аршин, поберег аршин семь вершков.

28

Попона черкаская цветная хохлатая; две попоны черкаские хохлатые, ветхи гораздо.

29

Зипун суконной красной, нашивка шелковая; зипун суконной мурам зеленый, нашивка шелковая.

30

Розни всякой: перцу тертого три фунта, бумаги писчие девять стоп шесть дестей, бумаги хлопчатой полтретья фунта десять золотников; пятнадцать фунтов квасцов; клею рыба полпу-да; сто восемь листов белого железа; тридцать одна колотка гвоздей оконичных мелких луженых; три фонаря шатровых слюдяные; кореноватик нерпчью кожею поволочен, и с полосами железными и с замком; тиски книжные с обрезом; сулея большая стеклянная с шуцком большим оловяным; кувшин немецкой большой; кафтанишко шубной робачей; сорок шесть овчин деланых; пятьдесят семь гнезд голиц; двадцать девять гнезд варег серых; четыре грохота малых новых; шестьсот десять кульков малых рогожных.

31

Котел большой ветхой безо дна весу в нем восемь пуд; полторы доски зеленой меди, весу тринадцать гривенок; десять котликов зеленой меди, весу в

них тридцать шесть гривенок с полугривенкою; котел зеленой меди весом пять гривенок з дугою; лохань зеленой меди, весу в ней полосмы гривенки; зеленой котельной меди ветоши пуд; меди проволочной полсемы гривенки.

32

Да весов всяких: безмен медной с ремнем, безмен деревянной; гиря зеленой меди с ремнем; безмен деревянной, гиря железная без ремня.

33

У бывшего келаря старца Веньямина Горсткина в келье: рукомойник медной да кувшин медной; лохань медная.

34

У сушильного: замок немецкой малой; замок клинчатой русской.

35

У подкеларника в келарской оловянной и медной и деревянной всякой посуды.

36

Железо: властинекие два ножа чютреи; лопатка масло колупают; четыре ножа большие про братью в столы рыбу розпускает; скребок железной; два шендана навислых; мельница перешная; два петна деревянных судов; замок гнездун у подкеларникова чюлана; два замка вислых у дву погребов; замок у сушила; ручка о трех зубыках, изо тчанов капусту белую емлют.

37

Семь кадок липовых средних и больших.

38

Три воронки белого железа ветхи.

39

У просвирного старца в келье: сковоротка медная, два ковша ветляные одноручные, да ковш ветляной старой; ковш малой красной питей; два лотка старые; ночвы новые; чаша новая, другая старая; ведро новое, да два старых, шайка новая, да другая старая; шендан деревяной; лохань; ендова деревянная; сито большое гривенное; другое сито гривенное ж ветхо да сито простое, да другое сито ветховато; ситечко малое; два замка; тапор с петном; кочерга железная; косарь; скребок; огниво; замок клинчатой малой; заступ; четыре платка холщевые новые; четыре окончины слюденые, и в том числе две больших, а две волоковые вставни.

40

Семь косяков белужьих да восемь языков; восемь белуг с полубелугою урлючных; шестьсот пятьдесят восемь белуг с полубелугою мерных; тридцать белужек с полубелужкою полурыбных; четыреста шездесят пять осетров мерных; девятьсот девяноста один осетрик полурыбных; шесть тысяч триста одна белых рыб; четыре тысячи восемьдесят шесть стерлядей; пятьдесят девять шервиг; шесть бочек осетрины ладожской; семь бочек сигов ладожских; двадцать три бочки ладог; шесть тысяч девятьсот восемьдесят семь щук вялых; две тысячи девятьсот семьдесят девять лещей вялых; двести двадцать девять мтин вялой мелкой рыбы; икры белужьей и осетрьей и стерляжей восемь пошевов, весом и с пошевами сто пять пуд; икры же сиговой и ладожьей две бочки с четвертью, весом и з бочками семнадцать пуд; молоко два пошива, весом и с пошевами тридцать семь пуд; да пупков на вывес тридцать пуд; два лагуна рыбьего жиру, весом двадцать один пуд; вязиги белужьей и осетрей тысяча тридцать один пучок да стреляжьей вязиги тридцать четыре пучка; тринадцать

теш и с полутешею урлючных белуг; тысеца чetyреста пятнадцать тешек белужьих и осетрих малых межикосных.

41

Грибов тридцать пять чети.

42

На погребе питья квасу братцкого шесть бочек, ячного квасу полбочки, пива простого двенадцать бочек беремьных, подельного пива бочка, белого квасу четыре ведра.

43

Книги, в которм месяце и числе в трапезе за столом про властей и про братию пици бывает.

44

Книги, сколько ушатов пива принято с пиваварни в монастырской погреб и что того пива дано в поддел и в ыные всякие расходы.

45

Книги росписные монастырского стряпчего Михаила Иванова всяким монастырским делам, что, будучи на Москве, в приказех всяких дел делал.

46

Челобитье слуги Дмитрея Мурцова на старца Игнатия Воронова и очная ставка в бою своем и увечье.

47

Извет и сыск монастырские нижние мельницы старца Ионы Москвитина деревни Сергиева на крестьянина Ваську Блинова в покраденной муке.

48

Допрос и сыск старца Моисея Москвитина с работником Афонькою Ребрышком в приносном вине.

49

Челобитье монастырской вотчины села Оксиньина крестьянина Илюшки Поликарпова з детьми, того ж села на крестьян на Тимофейка Кочергу да на Петрушку Захарова и очная ставка в похвальных речах о пожоге.

50

Извет савинского стрельца Тимошки Аксентьева на стрельца Фадюшку Давыдова и сыск в тобашном питье.

51

Челобитье и сыск Звенигородцкого уезду государева дворцового села Михайловского крестьян Дружинки Леонтьева с товарищи в отъемных пяти топорах в монастырском лесу.

52

Допрос старца Мисаила Томского во взятъе с крестьян вина.

53

Челобитье и сыск старца Деонисья Псковитина на старца Пафнутья Городецкого в смирении, что он ево напрасно смирял, помирились.

54

Челобитье монастырской вотчины села Луцына крестьянина Тимошки Гаврилова на тестя своего на Олешку Спиридонова во всяких обидах и в бою.

55

Челобитье конюха Кипрюшки Малафеева на старца Иону Матору, что он, едучи дорогою, подрался с людьми Луки Ляпунова.

56

Книги заемные деньгам, которые даны ис приказу келарских дел взаймы монастырским скудным крестьяном на конскую покупку и на покупку кареты.

57

Да под Савиным же монастырем конюшенной двор, а на дворе хором: Изба новая, в ней печь муровленная; перед нею сени старые, против изба старая пустая, крыты все дранью; изба у ворот старая крыта дранью; конюшня рубленая, а в ней стоял по обе стороны у ней двери створные, над дверьми икона чудотворца Савы в деревянном киоте; перед конюшнею выпуск полторы сажени. Длинною конюшня 7 сажень, а поперег 3 сажени.

58

Анбар старой, наверху сушило, внизу кладут сани и тележные колеса, а наверх кладут сено, покрыто соломой.

59

Житница старая, а в ней сыплют овес для лошадиного кормления, покрыто дранью.

60

Да на конюшенном же дворе монастырских лошадей кабыла голуба, шести лет грива налево; кабыла солова шести лет грива направо; кабыла каря, грива налево, в летах, сросла.

61

Да молодых жеребят доморощенных: жеребчик каур, шести лет, грива направо с отметом, во лбу лысина, у левой задней ноги повыше щетки бело; жеребчик гнед грива направо, четырех лет; жеребчик рыж, грива на обе стороны, сивогрив, четырех лет; жеребчик бур, грива на обе стороны, во лбу лысина, четырех лет; жеребчик гнед, четырех лет, грива направо с отметом; жеребчик каур, четырех лет, грива на обе стороны крыласта; жеребчик кар, во весь лоб лысина, грива направо с отметом; задняя левая нога повыше щетки бела; жеребенок кар четырех лет, грива налево; жеребчик рыж, четырех лет, грива направо с отметом во лбу звездка.

62

Под монастырем же скотцкий двор, а на нем строения: изба братцкая ветха гораздо да изба новая; погреб с напогребицею ветх; два сарая скотинных, покрыты избы и сараи соломою двои ворота досчаные.

63

А на дворе монастырские животные: семь коров черных, десять коров пестрых; тридцать две коровы рыжих и бурых, и в том числе восемь молодых первотельных; шестнадцать быков кладенных на корму да бык четырех лет некладен; четыре быка дву лет; две телицы двугодовых, девять бычков годовиков; восемь теленков годовиков же; четырнадцать теленков нынешних, девятнадцать овец старых; шесть баранов; двенадцать барашков молодых; восемнадцать ярок молодых же; три петуха; сорок пять куриц.

На новом деловом дворе под сараем корета разобрана и стоит на дровнях, обита сверху кожей черною, а в ней обита сукном красным, полы подложены стаметом красным же, столбцы обиты стаметом зеленым и красным, обшиты голунами розных шелков, кисти разных цветов, обита гвоздми железными лужеными, колеса и дыхла той кореты окованы железом, помочи моржевые, шлеи и узды ремянные с прясками. А по сказке келарских дел подьячего Якова Михайлова ту, де, корету купил на монастырские доходы бывший келарь Зосима ис келарского приказу.

В конце возможно начало

